اردو فکشن: تنقیدی تناظرات

روبینہ تبسم

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی

URDU FICTION: TANQEEDI TANAZURAT

by

Rubina Tabaasum

Year of Edition 2017

ISBN 000-00-0000-00-

₹ 350

نام کتاب	:	اردو فکشن: تنقیدی تناظرات
مصنّفہ و ناشر	:	روبینہ تبسم
سنِ اشاعت	:	۲۰۱۷ء
قیمت	:	۲۵۰ روپے
تعداد	:	۲۵۰
مطبع	:	روشان پرنٹرس، دہلی۔۶

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE

3191, Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6 (INDIA)

Ph: 23214465, 23216162, Fax: 0091-11-23211540

E-mail: info@ephbooks.com,ephdelhi@yahoo.com

Website: www.ephbooks.com

انتساب

والدین کے نام

فہرست

افسانے کی تنقید

ناول کی تنقید

اپنی بات

زیرِ نظر کتاب ''اردو فکشن: تنقیدی تناظرات'' اردو کے نامور ادیبوں کی تخلیقات سے متعلّق ہے۔ اس میں ایک مضمون کے سوا باقی سبھی مضامین شخصیت پر ہیں، شخصیت پہ ہونے کے باوجود حتّی الامکان کوشش کی گئی ہے کہ ادیبوں کے بجائے متون پر ساری توجّہ مرکوز کی جائے۔ میں یہ تو نہیں کہوں گی کہ اس میں شامل تمام مقالے فکشن کی نئی جہات کو روشن کرتے ہیں، تاہم یہ ضرور ہے کہ چند کے علاوہ باقی مضامین افسانوی متن کے ان پوشیدہ جہات کو سامنے لاتے ہیں جن پر اب تک کوئی خاص توجّہ نہیں دی گئی۔ مثلاً ''جاسوسی ناول کا فن اور تاریخ'' ایسا موضوع ہے جس پر اردو میں شاید بہت کم لکھا گیا۔ عین ممکن ہے کہ اس موضوع پر کوئی مکمل کتاب دستیاب ہو اور میری نظر سے نہ گزری ہو۔ لیکن سچ یہ ہے کہ میرے از حد تلاش کے باوجود ایسی کوئی کتاب دریافت نہیں ہو سکی۔ البتہ جاسوسی ناول نگاروں پر موجود مضامین میں کہیں کہیں سرسری طور پر اس کا ذکر ملتا ہے۔ غرض کہ اسی کوشش نے مجھ کو یہ مضمون لکھنے پر راغب کیا۔ یہاں اس بات کا ذکر کر دینا بے محل نہیں ہوگا کہ یہ ایک مضمون ہے لہٰذا جاسوسی ناول کے فن پر تفصیل سے گفتگو کرنا ممکن نہیں تھا، البتّہ دیکھا جائے تو یہ موضوع اپنے اندر اتنی وسعت رکھتا ہے کہ اس پر پی۔ ایچ۔ ڈی کی جا سکتی ہے۔

میں نے ناول اور افسانے دونوں طرح کے ادب پاروں پر تنقیدی مضامین لکھے ہیں۔ پہلا حصّہ افسانے کی تنقید سے متعلّق ہے اور دوسرا ناول کی تنقید سے۔ اوّل الذکر میں ابتدا کے دو مضامین منٹو سے متعلّق ہیں، چونکہ میں منٹو پر ریسرچ کر رہی ہوں لہٰذا ان کے

تمام افسانے اور ان پر لکھی گئی تنقیدی نگارشات میرے مطالعے کا حصّہ رہی ہیں۔ یوں تو منٹو کے تخلیقی اظہار کے مختلف پہلوؤں پر ان گنت کتابیں اور مضامین منظرِ عام پر آ چکی ہیں، کئی ناقدین نے ان کے افسانوں کے اہم نکات کی جانب توجّہ دلائی ہے۔ تاہم اس کے باوجود ان افسانوں کے بعض معنوی گوشے اب بھی لفظوں کے پیچھے پوشیدہ ہیں، جو تفصیلی مطالعے کے متقاضی ہیں۔ ان مضامین میں منٹو کے افسانوی متن کے انھیں اہم نکات کی جانب توجّہ دلائی گئی ہے، جن کی عدم توجّہی کے باعث فنّی حیثیت اجاگر نہیں ہو سکی تھی۔ بعد کے چار مضامین بیدی کے افسانوں کی تنقید کے متعلّق ہیں، جس میں ''کردار نگاری'' کے ضمن میں تحریر کیا گیا مضمون خصوصاً اہمیت کا حامل ہے۔ کیوں کہ اس میں کرداروں کا تجزیاتی مطالعہ حسبِ روایت فلیٹ، راؤنڈ، سماجی یا نفسیاتی تناظر میں نہیں پیش کیا گیا۔ بلکہ ان کی پیش کش میں (خواہ وہ کسی بھی نوعیت کا ہو) بیدی کے طریقۂ کار کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ بالعموم احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کے متعلّق تحریر کردہ تحریروں میں سماجی صورت حال، پنجاب کی دیہی زندگی اور عورتوں کے مسائل کو موضوع بنایا جاتا ہے لیکن یہ مضامین اس لحاظ سے اہم ہیں کہ اس میں ان کے واقعہ، راوی، بیانیہ اور تکنیک کے برتنے کے انداز کو موضوع بحث بنایا گیا ہے۔

دوسرے حصّے میں شامل مضامین میں کرشن چندر، عصمت چغتائی، ابن صفی، کشمیری لال ذاکر اور خالدہ حسین کے ناولوں کا تفصیلی مطالعہ کیا گیا ہے جن میں حتی الامکان معروضیت برقرار رکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ابن صفی سے متعلّق یہ مضامین ان دیگر تحریروں سے (جو ان کے ناولوں کے متعلّق اب تک تحریر کیے گئے) اس لحاظ سے مختلف ہے کہ اس میں ان کے فکر و فن کا نئے زاویوں سے مطالعہ کیا گیا ہے اور ان تمام اعتراضات کا ازالہ کیا ہے جو اب تک ان کے ناولوں کے ضمن میں ہوتے چلے آئے ہیں۔ گو کہ آج متعدّد ادیبوں نے ان کی تحریروں کی جانب توجّہ کی ہے، تاہم اب بھی ایک حلقہ ایسا ہے جو ان کو سرے سے ادیب ماننے کا انکاری ہے اور ان کی تحریروں پر پاپولر ادب کا لیبل لگا کر ادبی دنیا سے دور رکھتا ہے۔ ابن صفی کو ایک عظیم فنکار تسلیم کرنے کے لئے ضروری ہے کہ ان کے ناولوں کا مطالعہ

محض تفریح کے خاطر نہیں بلکہ ان تمام تر سماجی ونفسیاتی مسائل کی روشنی میں پڑھا جائے، جو وہ جرائم کے پس پردہ قاری سے کہنا چاہتے ہیں، بہ الفاظ دیگر اس نئی بصیرت کی روشنی میں پڑھا جائے جو متن سے برآمد ہوتی ہے۔غرض کہ یہ مضامین ابن صفی کی تخلیقی امتیازات کو گرفت میں لانے کے لئے کافی ہیں۔

اللہ رب العزت کا شکر ہے کہ اس کی عنایات سے میں نے یہ کام پورا کیا۔
میں اپنے والدین دوستوں اور استاد کی شکرگزار ہوں جنھوں نے ہمیشہ میرے اس کام میں ساتھ دیا اور میری رہنمائی کی۔اور اپنے شوہر کی شکرگزار ہوں جنھوں نے اگر میرا ساتھ نہ دیا ہوتا تو شادی کے بعد یہ کتاب منظر عام پر لانا میرے لئے بہت مشکل ہوتا۔

☆☆

افسانے کی تنقید

منٹو تنقید — ایک جائزہ

بالآخر ممتاز شیریں اور وارث علوی جیسے قدآور نقادوں کی تحریروں سے منٹو ایک عظیم افسانہ نگار تسلیم کر لئے گئے، نیز جنس زدہ اور فحش زدہ کا لیبل لگانے والے ادیبوں کی توجہ کا بھی مرکز بن گئے۔ مابعد جدیدیت کی اس جدید تنقیدی مباحث کی روشنی میں، منٹو مطالعے کے نئے امکانات سامنے آئے۔ وہ نقاد جنھوں نے خصوصاً ان کے تخلیقی وجدان میں نئی جہتیں تلاش کیں، ان میں شمس الرحمٰن فاروقی، شمیم حنفی اور قاضی افضال حسین وغیرہ کے نام اہمیت کا حامل ہے۔ نئی تنقیدی شعریات کے آنے اور ادب کی تعین قدر کا معیار بدلنے سے ایک فائدہ یہ ہوا کہ منٹو کے ان افسانوں کو بھی غور وفکر کا مرکز بنایا گیا، جو اب تک موضوع بحث نہیں بنے تھے۔ مثلاً بانجھ، پھندنے، فرشتہ، کبوتروں والا سائیں وغیرہ۔ دراصل منٹو کے افسانوں میں ایسی تہہ داری ہے کہ ہر قرأت پر ان کی تخلیقی بصیرت کی ایک نئی جہت سامنے آتی ہے۔ ان کے افسانوں کا نفسیاتی، سماجی، حقیقی، پس نوآبادیاتی تناظر میں نیز نئے تنقیدی نظریات کے اطلاق کے باوجود بعض معنوی گوشے آج بھی نظروں سے پوشیدہ ہیں، لہٰذا منٹو تنقید اب بھی نامکمل ہے۔ زیر نظر مقالے میں ان افسانوں کی جانب توجہ دلانے کی کوشش کی گئی ہے، جو معروضی مطالعے کے متقاضی ہیں اور جن کا جائزہ ابھی نامکمل ہے اور بعض دیگر افسانوں کے متن سے چند پوشیدہ جہات کو سامنے لایا جائے۔

منٹو نے اپنے متعدد افسانوں کی بنت اور تشکیل میں ایسے طریقۂ کار کو اپنایا کہ عام قاری تو کیا ناقدین بھی مکمل طریقے سے اس کی تفہیم وتفسیر تک رسائی نہ کر سکے۔ البتہ اس

حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ان افسانوں کے مطالعات میں نت نئے نظریات اور شعریات کی جانب توجہ دلائی جا چکی ہے۔ مثلاً بانجھ، کبوتروں والا سائیں اور پھوجا حرام دا وغیرہ افسانے منٹو کی غیر معمولی تخلیقی قوت کی بہترین مثالیں ہیں۔

کہانی بنانے کے دلچسپ طریقۂ کار کا اعلیٰ نمونہ افسانہ ''بانجھ'' کسی واحد مسئلے اور مرکزی نقطے پر فوکس نہیں ہے، بلکہ اس کی داخلی ساخت میں ایک سے زائد کہانی اور متعدد سوالات پنہاں ہیں۔ اب تک زیر نظر افسانے کے تجزیہ میں جن پوشیدہ نکات کی جانب توجہ دلائی گئی ہے، وہ یہ ہے کہ جس طرح کوئی عورت بچہ پیدا کرنے کے معاملے میں بانجھ ہوتی ہے اسی طرح بہت سے لوگ محبت کے معاملے میں بانجھ ہوتے ہیں۔ اس نوع کے افراد اپنی اس کمی کو خیالی دنیا میں پُر کرتے ہیں۔ نعیم ایک ایسا ہی کردار ہے جس نے اپنی تخیلاتی دنیا میں پیار کی ایک ایسی کہانی ایجاد کی، جس کو نہ صرف وہ دوسروں کو سچ بنا کر سناتا ہے بلکہ اس میں رہتے ہوئے وہ خود بھی اس کو سچ سمجھنے لگتا ہے۔ لیکن نئے زمانے کے قدآور نقاد پروفیسر قاضی افضال حسین نے ایک نئے تصور کی روشنی میں اس افسانے کا تجزیہ کر کے اس کی معنویت کو اجاگر کیا ہے، یعنی یہ افسانہ ''بانجھ پن'' کے متعلق نہ ہو کر ''تخلیقی قوت اور اس کے مظاہر'' کے متعلق ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''ایک خاص کردار اور اس کے حوالے سے محبت کے متعلق ایک تخلیقی متن کی تشکیل بھی، تخلیقی قوت کے اظہار کا ایک ہی مستند وسیلہ قرار پاتی ہے جیسے عورت میں ولادت کی صلاحیت یا جیسے انسان میں محبت کی قوت، جو اگر کسی خارجی وجود سے مربوط نہیں ہو پاتی تو ایک ایسے محبوب سے متعلق کا خیالی افسانہ تشکیل دینے پر قادر ہے جو اس کے لیے اتنا حقیقی ہو پائے کہ ''زہرہ کی آواز اس کی ہنسی'' نعیم کے کانوں میں گونجنے لگتی ہے اور نعیم اس کی سانسوں کی گرمی تک محسوس کرنے لگتا ہے۔'' [1]

اس نئی جہت کی تلاش کے باوجود یہ افسانہ اتنا سادہ نہیں ہے کہ اس کا کوئی حتمی

تجزیہ کیا جاسکے۔ یہ سوالوں کی گہری دھند میں اب بھی لپٹا ہوا ہے۔ گرچہ نعیم نے کہانی کی ابتدا سے جھوٹ بولنا شروع کر دیا تھا۔لیکن کیا اس کے خط کو سچا مان کر اس کی سنائی ہوئی کہانی کو بھی جھوٹ پر محمول کیا جاسکتا ہے؟

عین ممکن ہے کہ خط اور کہانی دونوں جھوٹے ہوں یا پھر پورے افسانے کی بنیاد ہی جھوٹ پر مبنی ہو یعنی یہ منٹو کے تخلیقی قوت کا توانا اظہار ہو۔ جیسا کہ اس افسانے کے آخری جملے میں کہا گیا ہے ''نعیم نے اپنے لیے زہرہ بنائی اور مر گیا۔ میں نے اپنے لیے یہ افسانہ تخلیق کیا اور زندہ ہوں۔ یہ میری زیادتی ہے۔'' (ص ۳۰)۔منٹو اس جملے سے یہ بتانا چاہتے ہیں کہ یہ پورا افسانہ ہی میرا ہے، یہ کردار میرے ذہن کی اختراع ہے۔ ہوسکتا ہے منٹو کا یہ جملہ بھی سچا نہ ہو۔غرض کہ زیرِ تبصرہ افسانے کا نئے سرے سے تجزیہ کرنے والے پروفیسر قاضی افضال حسین بھی اس جھوٹ اور سچ کے حتمی فیصلے تک پہنچنے سے قاصر رہے۔اس ضمن میں وہ رقم طراز ہیں:

> ''افسانے کے شروع میں قاری کو یقین دلایا گیا ہے کہ نعیم عادی دروغ گو ہے تو اب یہ سوال ہے جو قصہ اس نے راوی کو سنایا، وہ جھوٹا تھا، یا اب جو وہ اپنے خط میں لکھ رہا ہے کہ اس نے جو قصہ سنایا وہ فرضی تھا۔ یہ جھوٹ ہے؟ یا یہ دونوں یعنی نعیم کا زبانی بیان کردہ افسانۂ محبت اور اس کی تردید کے لیے لکھا گیا خط دونوں جھوٹ ہیں۔ قاری اس کے متعلق کوئی فیصلہ اس لیے نہیں کر پاتا کہ پورے افسانے میں نعیم کے وجود اور اس کی گفتگو کے متعلق کوئی فیصلہ کن بات کہی ہی نہیں گئی ہے۔'' ۲

منٹو کا دوسرا دلچسپ، لطیف افسانہ ''پھوجا حرام دا'' ہے۔اس افسانے کا کردار بھی جھوٹ اور سچ کے درمیان معلق ہے اور یہی کشمکش کہانی کو خوبصورت بناتی ہے۔افسانے کے خاتمے پر قاری دیر تک اس سے لطف اندوز ہوتا ہے اور از سرِ نو منطقی ربط دے کر سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔

کہانی کچھ یوں ہے کہ چند دوست ایک ٹی ہاؤس میں بیٹھ کر اپنے طالب علمی کے زمانے کی شرارتوں کو یاد کرتے ہیں۔ اس میں ایک شخص مہر فیروز صاحب ''پھوجا حرام دا'' نامی لڑکے کی شرارتوں کی داستان سناتے ہیں۔ یہ اتنی دلچسپ ہیں کہ قاری اور وہاں بیٹھے تمام دوست اس میں محو ہو جاتے ہیں اور ان کی محویت اس وقت ٹوٹتی ہے جب یہ پتہ چلتا ہے کہ مہر فیروز صاحب خود پھوجا حرام دا ہیں۔

گرچہ پروفیسر قاضی جمال حسین نے اپنے مضمون ''منٹو کی دو کہانیاں'' میں پھوجا کے کردار کے ضمن میں کئی اہم نکات کی جانب توجہ دلائی ہے تاہم اس سلسلے میں اب بھی چند پہلو نظروں سے اوجھل ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''پھوجا حرام دا کی شرارتیں کیا واقعی مہر فیروز کی زندگی کے واقعات تھے یا مہر فیروز نے دوستوں کو سنانے اور انہیں Entertain کرنے کے لیے وہیں بیٹھے بیٹھے قصے گڑھ لیے ہیں۔ کیونکہ گزشتہ واقعات کی روشنی میں یہ بات قرین قیاس ہے کہ اس طرح کے جھوٹے واقعات گڑھ کر دوسروں کو ان کے سچے ہونے کا یقین دلا دینا پھوجے کے لیے بائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔'' ۳

مندرجہ بالا اقتباس سے قطع نظر ایک اہم سوال یہ بھی ذہن میں ابھرتا ہے کہ ضروری نہیں کہ مہر فیروز صاحب ہی پھوجا ہوں۔ عین ممکن ہے کہ ان کے زمانے میں واقعی اس نام کا کوئی شخص رہا ہو لیکن بل دیکھ کر وہ اپنے آپ کو پھوجا بنا کر چلتے بنے ہوں، کیونکہ انھوں نے خود کے پھوجا ہونے کا راز اس وقت بھی فاش نہیں کیا تھا جب وہاں موجود ایک دوست نے پھوجا کی شرارتوں سے متاثر ہو کر سوال کیا تھا کہ آپ کا یہ دوست اب کہاں ہے؟ تو انھوں نے کہا تھا ''یہیں لاہور میں ہے اور آڑھت کی دوکان کرتا ہے''۔لیکن جب بیرا بل لے کر آتا ہے تو پھوجے کی شخصیت سے متاثر شخص کا ہاتھ بل کی رقم دیکھ کر رک جاتا ہے۔ وہ بل کی جانب سے اپنی توجہ ہٹاتے ہوئے کہتا ہے کہ پھر تو آپ کے پھوجے سے ملنا چاہیے۔ تو اس وقت مہر فیروز صاحب یہ اعلان کرتے ہوئے اٹھ جاتے ہیں کہ خاکسار ہی

پھوجا حرام داہے۔بل ادا کر دیجئے۔

منٹو کا تیسرا افسانہ ''کبوتروں والا سائیں'' ان کے غیر معمولی تخلیقی شعور کا مظہر ہے۔افسانے میں تجسس، ابہام اور پراسراریت کا ایسا جال بچھا ہوا ہے کہ کوئی بھی سرا سلجھنے کے بجائے الجھتا چلا جاتا ہے۔اس کہانی کی پیچیدگی کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ جس شخص کے ردعمل یا رابطے سے افسانہ وجود میں آیا ہے اس کے متعلق کوئی معلومات نہیں کہ وہ کون تھا؟ کہاں سے آیا تھا؟ سندر جاٹ نام کا کوئی ڈاکو تھا بھی یا نہیں؟ اور اگر تھا تو کسی نے آج تک اس کو دیکھا کیوں نہیں؟ وغیرہ۔نیز افسانے میں اور جو دیگر سوالات جنم لیتے گئے وہ بھی اسی سے متعلق ہیں۔جیسے ''مائی جیواں'' یہ کیوں چاہتی تھی کہ نیتی کا غائب ہونا کسی نہ کسی طرح سندر جاٹ سے جڑ جائے؟ یا پھر عبدالغفار سائیں کو یہ کیسے علم ہو گیا کہ آج سندر جاٹ نیتی کو اپنے ہمراہ لے جانے والا ہے؟ کہانی کی ابتدا میں سندر جاٹ کے گروہ کے واپس چلے جانے کے بعد ماں کو دیکھ کر عبدالغفار کی معنی خیز ہنسی؟۔شاید اسی باعث پروفیسر قاضی جمال حسین اور وقار عظیم جیسے نقاد اس افسانہ کے اختتامیہ کو حل نہ کر سکے اور یہی وجہ ہے کہ زیر تبصرہ افسانے میں اس بات کی نشان دہی کرنا مشکل ہے کہ مرکزی کردار کون ہے؟۔مائی جیواں، سندر جاٹ یا عبدالغفار سائیں؟ کیونکہ

(۱) مائی جیواں نے افسانے کی ابتدا سے لے کر انجام تک ایک اہم رول ادا کیا ہے۔

(۲) چونکہ کہانی کا عنوان ''کبوتروں والا سائیں'' ہے۔لہٰذا عبدالغفار بھی مرکزی کردار ہو سکتا ہے کیونکہ عنوان کہانی کے بنیادی نکتہ پر مرکوز ہوتا ہے۔

(۳) سندر جاٹ ڈاکو افسانے میں نہ ہوتے ہوئے بھی ہر جگہ موجود ہے۔

افسانہ ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کے ضمن میں تفہیم و تعبیر کے متعدد رویے سامنے آئے۔ وارث علوی، شکیل الرحمٰن وغیرہ جیسے ادیبوں نے اس افسانے کا بہت گہرائی و گیرائی سے مطالعہ کیا اور ایسے وقیع مضامین پیش کیے ہیں جو منٹو کے اس افسانے کی تفہیم کا نیا دریچہ وا کرتی ہے۔تاہم اس کے باوجود افسانے کے متن کی تشکیل میں بہت سی فنّی مضمرات اب بھی ایسی ہیں جن کی جانب ادیبوں نے ابھی توجہ نہیں دلائی ہے۔یہاں جس نئی توجیہ کی جانب

نشان دہی کی گئی ہے، وہ یہ ہے کہ افسانہ میں ایک جگہ منٹو ٹوبہ ٹیک سنگھ کردار کے تعارف میں لکھتے ہیں ''دن کو سوتا تھا نہ رات کو۔ پہرہ داروں کا یہ کہنا تھا کہ پندرہ برس کے طویل عرصے میں وہ ایک لحظے کے لیے بھی نہیں سویا۔ لیٹتا بھی نہیں تھا۔'' (ص ۶۵)۔ یہ جملہ منٹو کے حقیقت پسند افسانہ نگار ہونے کی توثیق کرتا ہے۔اس اعتبار سے کہ وہ محض اتنا کہہ دیتے کہ ''دن کو سوتا تھا نہ رات کو'' تب بھی بات مکمل ہو جاتی، اور کوئی اس پر اعتراض بھی نہیں کرتا کیونکہ اکثر افراد ایسے بھی ہوتے ہیں جن کو نہ سونے کی بیماری ہوتی ہے۔تاہم منٹو نے ایک حقیقت پسند افسانہ نگار کی حیثیت سے بحیثیت Narrator اعتراض کی یکسر گنجائش نہیں چھوڑی۔یعنی کوئی یہ بھی کہہ سکتا تھا کہ ایسا کیسے ممکن ہے کہ وہ دن کو سوتا نہ رات کو۔لہٰذا انھوں نے آگے یہ بھی لکھ دیا کہ پہرہ داروں کا کہنا تھا کہ پندرہ برس کے طویل عرصے میں وہ ایک لحظے کے لیے بھی نہیں سویا، گویا انھوں نے یہ ذمہ داری اپنے اوپر سے ہٹا کر ان پر ڈال دی۔اب ہو سکتا ہے کہ یہ پہرہ دار رات کو سو جاتے ہوں اور اس کو سوتے ہوئے نہیں دیکھ پاتے ہوں۔دوسری اہم بات یہ بھی ہے کہ ان پہرہ داروں کو کسی بھی بات کے ضمن میں مبالغہ آرائی سے کام لینے کی عادت ہوتی ہے۔

افسانہ ہو یا ناول دونوں میں ناموں کے انتخاب کے ضمن میں خصوصاً توجہ دی جاتی ہے۔یعنی کردار کی حیثیت سے نام رکھے جاتے ہیں۔مثلاً کوئی شخص شہری ہے تو اس کردار کا نام اسی کے مطابق ہوگا اور اگر کوئی دیہاتی ہے تو اس کے مطابق۔منٹو اور بیدی نے ناموں کے ضمن میں فنی کمالات دکھائے ہیں۔مثلاً منٹو کا افسانہ ''کالی شلوار'' میں مرکزی کردار کا نام سلطانہ ہے لیکن اس کے پاس اتنی رقم نہیں ہے کہ وہ شلوار خرید سکے۔پروفیسر خورشید احمد نے اپنی کتاب (جدید اردو افسانہ ہیئت و اسلوب میں تجربات کا تجزیہ) میں منٹو کے اسی فنّی رویے کی جانب نشان دہی کی ہے۔وہ لکھتے ہیں:

> ''منٹو نے ایک افسانے ''بدصورتی'' میں جو دوسرے اعتبار سے بہت اچھا افسانہ نہیں ہے، نام سے عجیب وغریب فنی فائدہ اٹھایا ہے۔دو بہنیں ہیں۔دونوں ایک نوجوان کو چاہتی ہیں۔ایک بہن کی

شادی اس سے ہو جاتی ہے لیکن ایک غلط فہمی کی وجہ سے تھوڑے دنوں
بعد طلاق ہو جاتی ہے پھر جو دوسری بہن ہے اس سے اس نوجوان کی
شادی ہو جاتی ہے۔ اب ان کرداروں کو نام دینا ہے۔ منٹو ایک بہن
کے لیے حامدہ دوسری کے لیے ساجدہ اور نوجوان کے لیے حامد نام
تجویز کرتا ہے۔ ناموں کا کال نہیں۔ وہ حامدہ کو مثلاً راشدہ کہہ سکتا تھا
اور حامد کو مثال کے طور پر واجد کہہ سکتا تھا۔ لیکن اسے تو یہ دکھانا تھا کہ
دونوں ایک دوسرے کے لیے پیدا ہوئے ہیں۔ چنانچہ حامد اور حامدہ
نام رکھ کر اس نے قاری کو ایک ہلکا سا اشارہ دے دیا کہ چاہے عارضی
طور پر ان کے درمیان ساجدہ آ جائے آخر میں دونوں ایک دوسرے
کے ہو جائیں گے۔'' ۴؎

افسانہ ''بدصورتی'' کے ناموں کے ضمن میں خورشید صاحب کی مندرجہ بالا دلیلوں سے قطع نظر اگر افسانہ ''سودا بیچنے والی'' پر نظر ڈالی جائے تو معاملہ اس کے یکسر برعکس ہے۔ اس میں بھی دو بہنیں ہیں۔ جمیلہ اور سلمیٰ۔ دونوں ہی جمیل سے پیار کرتی ہیں، لیکن آخر میں جمیلہ بے وفا اور فراڈ نکلتی ہے اور پھر جمیل کی شادی سلمیٰ سے ہو جاتی ہے۔ حالانکہ نام کے توسط سے دیکھا جائے تو پھر جمیل کو جمیلہ ہی ملنی چاہیے تھی۔

جیسا کہ اس سے قبل بھی ذکر آ چکا ہے کہ مابعد جدیدیت کے اس دور میں منٹو کے افسانوں کا ہر پہلو سے مطالعہ کیا جا رہا ہے۔ مثلاً سماجی سیاسی کے علاوہ نفسیاتی اور پس نوآبادیاتی وغیرہ۔ ادیب اے رحمٰن نے اپنے ایک مضمون ''منٹو کی افسانوی تفہیم اور ان کا افسانہ بو'' (جو ''فکر و تحقیق'' منٹو نمبر میں شامل ہے) کے ذریعے منٹو کے افسانوں کی تفہیم و تعبیر کے لیے مناسب تناظر قائم کیا ہے۔ انھوں نے نفسیات اور جنسیات کی ابتدا و ارتقا پر تفصیلی گفتگو کی ہے اور فرائڈ کے نظریات پر روشنی ڈالتے ہوئے افسانہ ''بو'' کا تجزیہ کیا ہے۔ انھوں نے محض افسانہ ''بو'' کو موضوع بحث بنایا ہے جبکہ منٹو کے اور بھی متعدد افسانے ہیں جن کا فرائڈی تناظر میں مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ یوں تو اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ

منٹو اپنی ذات میں تنہا تھے جو نہ کسی تحریر سے متاثر ہوئے اور نہ کسی تحریک سے۔ وہ اپنے مضمون ''منٹو اپنے ہمزاد کی نظر میں'' اس بات کے خود معترف ہیں لکھتے ہیں۔

''وہ ان پڑھ ہے۔ اس لحاظ سے کہ اس نے کبھی مارکس کا مطالعہ
نہیں کیا فرائڈ کی کوئی کتاب آج تک اس کی نظر سے نہیں گزری
ہیگل کا وہ صرف نام ہی جانتا ہے۔ ہیولک ایلس کو وہ صرف نام سے
جانتا ہے لیکن مزے کی بات یہ ہے کہ لوگ۔۔۔ میرا مطلب ہے
تنقید نگار یہ کہتے ہیں کہ وہ ان تمام مفکروں سے متاثر ہے۔ جہاں
تک میں جانتا ہوں، منٹو کسی دوسرے شخص کے خیال سے متاثر ہوتا
ہی نہیں۔ وہ سمجھتا ہے کہ سمجھانے والے سب چغد ہیں۔ دنیا کو سمجھانا
نہیں چاہیے اس کو خود سمجھنا چاہیے۔ ۵؎

لیکن اس کے باوجود منٹو کے افسانوں میں فرائڈی نظریات کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔ فرائڈ کا اثر کئی افسانہ نگاروں کی تخلیقات میں دکھائی دیتا ہے۔ مثلاً بیدی، کرشن چندر اور سب سے زیادہ ممتاز مفتی کے افسانوں میں۔ تاہم ممتاز مفتی کے بالمقابل منٹو کی انفرادیت یہ ہے کہ انھوں نے فرائڈ کے نظریات کو اپنے افسانوں کا مواد بننے نہیں دیا ہے، یعنی انھوں نے کرداروں کے نفسیاتی الجھن کو سامنے لانے کے لیے اس کو محض ایک ذریعہ کے طور پر استعمال کیا ہے، مزید کرداروں کو مریض بنا کر ان کی کیس ہسٹری پیش نہیں کی ہے، بلکہ وہ قاری کو کردار کے ذہن کے ان پوشیدہ اسرار تک لے گئے ہیں جہاں وہ اس کو ایک جیتے جاگتے اور چلتے پھرتے انسان کے روپ میں دیکھ سکے۔ جبکہ ممتاز مفتی فرائڈ کی نظریات میں مکمل طور سے ڈوبے ہوئے نظر آتے ہیں۔

فرائڈ تحلیل نفسی (Psychoanalysis) کا بانی تھا، جس نے انسان کی نفسیات کا مطالعہ جنسی تناظر میں کیا۔ حتیٰ کہ اس نے شیر خوار بچے میں بھی جنسی کارفرمائی ڈھونڈھ نکالی۔ مزید اس کا ماننا تھا کہ بچے میں اس کی کارفرمائی زیادہ ہوتی ہے کیونکہ اس سے جو بھی عمل سرزد ہوتا ہے وہ جبلی سطح پر ہوتا ہے۔ گرچہ بچہ کا کوئی بھی عمل جنسی نہیں ہوتا، تاہم وہ بہت

سی دوسری حرکتوں کے ذریعہ اپنی تسکین کرتا ہے۔ فرائڈ نے Psycho Sexual Development کی پانچ stages متعین کی ہیں۔

(۱) پہلی اسٹیج Oral ہے جس میں بچے کی لذت کا ذریعہ اس کا منہ ہوتا ہے۔ وہ ہر چیز کو پہلے منہ میں لیتا ہے۔ شیرخواری کے اسی زمانے میں بچے کی تسکین کا ذریعہ ماں کی چھاتیوں کا لمس ہوتا ہے۔

(۲) دوسری اسٹیج Anal ہے۔ اس میں بچے کی تسکین کا ذریعہ برازی عمل (پیشاب وغیرہ) ہوتا ہے۔

(۳) تیسری اسٹیج Phallic ہے۔ اس میں لڑکے لڑکیاں اپنے عضویات جنسی میں دلچسپی لیتے ہیں اور ان کے لمس سے لذت محسوس کرتے ہیں اور اسی stage میں لڑکوں میں Oedipus Complex اور لڑکیوں میں Electra Complex کے امکانات پیدا ہوتے ہیں۔

منٹو کے افسانہ ''پھاہا'' کی نرملا اور ''بلاؤز'' کا مومن اسی نوع کے کردار ہیں۔ نرملا ابھی ۱۱ سال کی ہے لہٰذا اس کا اپنے سینے پر پھاہا چپکانے کا عمل لاشعوری طور پر سرزد ہوتا ہے۔ جبکہ مومن ۱۵ سال کا ہو چکا ہے جو اپنے جسم میں ہوئی کئی تبدیلیوں کو سمجھنے کی کوشش میں ناکام رہتا ہے۔ مومن کس طرح اپنے عضو میں دلچسپی لیتا ہے مندرجہ ذیل اقتباس میں دیکھئے:

> ''غسل خانے میں نہاتے وقت یا باورچی خانہ میں جب کوئی اور موجود نہ ہو، مومن اپنے قمیض کے بٹن کھول کر ان گولیوں کو غور سے دیکھتا۔ ہاتھوں سے مسلتا، درد ہوتا، ٹیسیں اٹھتیں جیسے جسم پھلوں سے لدے ہوئے پیڑ کی طرح زور سے ہلایا گیا ہو۔ کانپ کانپ جاتا مگر اس کے باوجود وہ اس درد پیدا کرنے والے کھیل میں مشغول رہتا۔ کبھی کبھی زیادہ دبانے پر یہ گولیاں پچک جاتیں اور ان کے منہ سے ایک لیس دار لعاب نکل آتا۔ اس کو دیکھ کر اس کا چہرہ کان کی لوؤں تک سرخ ہو جاتا۔ وہ یہ سمجھتا کہ اس سے کوئی گناہ سرزد ہو گیا ہے۔'' [۶]

(۴) چوتھی اسٹیج Latency ہے۔ اس میں بچہ جنس کے علاوہ دوسری activities میں دلچسپی لیتا ہے۔ مثلاً پڑھائی، دوستی، کھیل کود وغیرہ۔

(۵) پانچویں اسٹیج Genital ہے۔ اس میں لڑکے لڑکیاں جنس مخالف کی جانب کشش محسوس کرتے ہیں۔ لیکن ایک ایسا گھرانہ جہاں لڑکیوں کو آزادی نہیں دی جاتی، ان کے اندر ''ہم جنسی محبت'' کا رجحان پیدا ہو جاتا ہے۔ تاہم یہ بات نظر میں رہے کہ اب آزادانہ ماحول میں یہ رجحان تیزی سے پھیل رہا ہے۔

منٹو کے کرداروں میں بھی lesbianism کا رجحان موجود ہے اور اس کو افسانہ ''دھواں'' اور ''شوشو'' میں بطور خاص دیکھا جا سکتا ہے۔ افسانہ ''دھواں'' سے اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''مسعود کو ایک شرارت سوجھی۔ دبے پاؤں وہ نیم باز دروازے کی طرف بڑھا اور دھماکے کے ساتھ اس نے دونوں پٹ کھول دیے۔ دو چیخیں بلند ہوئیں اور کلثوم اور اس کی سہیلی بملا نے جو کہ پاس پاس لیٹی تھیں، خوفزدہ ہو کر جھٹ سے لحاف اوڑھ لیا۔ بملا کے بلاؤز کے بٹن کھلے ہوئے تھے اور کلثوم اس کے عریاں سینے کو گھور رہی تھی۔'' [۷]

افسانہ ''شوشو'' سے اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''اگر وہ مجھے نظر آ جائے'' یہ کہہ کر سوشیلا آگے بڑھی اور عفت کے چہرے کو اپنے دونوں ہاتھوں میں لے کر کہنے لگی ''تو میں اس کے استقبال کے لیے بڑھوں اور اس کے ہونٹوں پر وہ بوسہ دوں جو ایک زمانے سے میرے ہونٹوں کے نیچے جل رہا ہے۔ اور شوشو نے عفت کے حیرت سے کھلے ہوئے ہونٹوں پر اپنے ہونٹ جما دیے اور دیر تک ان کو جمائے رکھا۔ تعجب ہے کہ عفت بالکل ساکت بیٹھی رہی اور معترض نہ ہوئی۔
>
> ''..........آؤ اب سوئیں۔''
>
> یہ خواب آلود اور دھیمی آواز عفت کی تھی۔ اس کے ساتھ ہی کپڑوں کی

سرسراہٹ بھی سنائی دی اور میں خیالات کے گہرے سمندر میں غوطہ لگا گیا۔'' ۸؎

فرائڈ کا ماننا ہے کہ انسان کی جبلت ہر وقت اپنی تسکین چاہتی ہے۔ اور بعض افراد ایسے ہوتے ہیں جو اپنی جبلتوں پر قابو نہیں پا سکتے، لہٰذا ایسے لوگ منفرد طریقوں سے اپنی تسکین کرتے ہیں، خواہ وہ صحیح ہو یا غلط۔ Incest (محرمات سے جنسی تعلق) اسی کا نتیجہ ہے۔ افسانہ ''کتاب کا خلاصہ'' اور ''اللہ دتا'' میں باپ بیٹی کے جنسی تعلق کو مرکزی خیال بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ فرق بس اتنا ہے کہ ''کتاب کا خلاصہ'' میں بملا اپنے باپ لالہ ہری چرن کے جنسی استحصال کا شکار ہوتی ہے اور ''اللہ دتا'' میں زینب اپنی ماں کی موت کے بعد باپ کو شوہر سمجھنے لگتی ہے اور اللہ دتا کو بھی اس میں کوئی برائی نظر نہیں آتی، جب یہ اپنی بہو صغریٰ پر ڈورے ڈالتا ہے تو زینب حسد محسوس کرتی ہے۔ اس کے اس حاسدانہ کیفیت میں Electra Complex (پدری الجھن) دیکھا جا سکتا ہے۔ فرائڈ کے نظریے کے تحت جس طرح لڑکے میں Oedipus Complex ہوتا ہے اسی طرح لڑکی میں Electra Complex ہوتا ہے۔ لڑکا اپنی ماں کی طرف راغب ہوتا ہے اور باپ کو راستے سے ہٹانا چاہتا ہے، نیز لڑکی میں ماں کے بالمقابل باپ سے زیادہ لگاؤ ہوتا ہے اور جب یہ شدت اختیار کر لیتا ہے تو بیٹی لاشعوری طور پر ماں کو اپنا حریف سمجھنے لگتی ہے۔

اقتباسات ملاحظہ ہوں:

''زینب نے ٹھنڈی سانس بھری ''تو صغریٰ کی شادی تم طفیل سے کرو گے؟'' اللہ دتا نے جواب دیا ''ہاں، کیا تمہیں کوئی اعتراض ہے؟'' زینب نے بڑے مضبوط لہجے میں کہا ''ہاں، اور تم جانتے ہو، کیوں ہے۔ یہ شادی ہرگز نہیں ہوگی۔''
اللہ دتا مسکرایا۔ زینب کی ٹھوڑی پکڑ کر اس کا منہ چوما۔ ''پگلی''۔ ہر بات پر شک کرتی ہے۔ اور باتوں کو چھوڑ، آخر میں تمہارا باپ ہوں''۔ زینب نے بڑے زور سے ہونہہ کی ''باپ! اور اندر کمرے

میں جا کر رونے لگی۔ اللہ دتا اس کے پیچھے گیا اور اس کو پچکارنے لگا۔'' ۹؎

دوسرا اقتباس ملاحظہ ہو۔

''اللہ دتا نے سوچا کہ زینب سے چھپانا فضول ہے۔ چنانچہ اس نے سارا ماجرا بیان کر دیا۔ زینب آگ بگولہ ہوگئی۔ کیا ایک کافی نہیں تھی۔ تمہیں تو شرم نہ آئی پر اب تو آنی چاہیے تھی ــــــ مجھے معلوم تھا کہ ایسا ہی ہوگا، اسی لیے میں شادی کے خلاف تھی ــــــ اب سن لو کہ صغریٰ اس گھر میں نہیں رہے گی۔'' ۱۰؎

جنسی بیداری پیدا کرنے میں ماحول کا بہت اہم رول ہے۔ افسانہ ''دھواں'' میں مسعود کے اندر قبل از وقت جنسی بیداری اسی کی دین ہے۔ جس ماحول میں وہ رہ رہا ہے وہاں والدین دن دہاڑے کمروں میں بند رہتے ہیں، بہن کلثوم اپنی دوست بملا کے ساتھ الگ کمرے میں لیٹی رہتی ہے۔ لہٰذا مسعود پر ان سب باتوں کا بہت گہرا اثر پڑتا ہے۔

''ننگی آوازیں'' کا بھولو مسعود کی طرح بچہ نہیں بلکہ مکمل جوان آدمی ہے۔ ابتدا میں وہ شادی کا بالکل قائل نہیں تھا۔ لیکن گرمیوں کے دنوں میں جب وہ چھت پر سونے لگتا ہے تو وہاں پر شادی شدہ جوڑوں کے جنسی مکالمے اور ان کی حرکتیں دیکھ کر اس کے اندر بھی شادی کی خواہش جاگ اٹھتی ہے۔ اس طرح اس کی دبی ہوئی جنسی خواہش کو ماحول بیدار کر دیتا ہے۔ بہرحال وہ شادی کر لیتا ہے لیکن بیوی کی قربت نصیب نہیں ہوتی ہے۔ اسے محسوس ہوتا ہے جیسے وہ سب کی نگاہوں کا مرکز بن گیا ہے۔ آخر نامرد مشہور ہو جاتا ہے اور اس صدمے کی تاب نہ لا کر اپنا ذہنی توازن کھو بیٹھتا ہے۔

فرائڈ نے جبلت حیات (Eros) اور رجحان موت (Thanatos) جیسی دو اہم اصطلاحیں بتائی ہیں۔ ایروس میں انسان اعتدال پسند ہوتا ہے اور اس کے اندر ایسی مثبت خواہشیں جنم لیتی ہیں جو اس کو ایک نئی اور خوبصورت زندگی عطا کرے۔ لیکن Thanatos میں انسان ہمیشہ منفی خواہشوں کی طرف قدم بڑھاتا ہے اور اس کے اندر ایسی

جارحیت (Aggression) پنپتی ہے جس سے وہ اپنی موت خود اپنے ہاتھوں بلاتا ہے۔محض یہی نہیں بلکہ اس کو قتل و غارت گری اور دوسروں کی تحقیر وتضحیک میں خوشی ملتی ہے، نیز مختلف طریقے سے دوسروں کو اور اپنے آپ کو اذیتیں دیتا ہے۔Sadism (اذیت دہی) اور Masochism (اذیت کوشی) اسی نوع کے افراد کے اندر پائی جاتی ہیں۔اس میں مبتلا انسان کے اندر نارمل جنسی رویہ اس حد تک شدت اختیار کر لیتا ہے کہ وہ اپنی جنسی تسکین نوچنے کھسوٹنے سے اور بعض اوقات قتل کر کے حاصل کرتے ہیں۔

افسانہ ''پڑھیے کلمہ'' کی رکما کے اندر Sadism اور Nymphomania (جنسی بوالہوسی) جیسے رجحانات موجود ہیں۔یہ جس مرد کو اپنے جنسی ہوس کا نشانہ بناتی ہے اس کو مختلف طرح سے اذیتیں دے کر قتل کر دیتی ہے اور پھر دوسرے مرد کو پھنساتی ہے اور اس کے ساتھ بھی وہی سلوک اختیار کرتی ہے۔'سرکنڈوں کے پیچھے'' کی ہلاکت کے اندر گرچہ Sadism اور Masochism جیسی کوئی چیز نہیں پائی جاتی لیکن اس کے اندر جارحیت اتنی زیادہ ہے کہ وہ اپنے ساتھ دھوکہ کرنے والے کی محبوبہ کو قتل کرنے سے نہیں چوکتی اور صرف قتل پر اکتفا نہیں کرتی بلکہ مقتول کے جسم کو بوٹیوں میں تبدیل کر دیتی ہے۔''ٹھنڈا گوشت'' کی کلونت کور بھی ہلاکت کی طرح ہے۔جب ایشر سنگھ جنسی طور پر اس کو مطمئن نہیں کر پاتا ہے تو وہ سمجھ جاتی ہے کہ کچھ گڑبڑ ہے اور جب اس کو پتہ چلتا ہے کہ یہ کسی دوسری عورت کے ساتھ تعلق قائم کر کے آیا ہے تو اس بے وفائی کو برداشت نہیں کر پاتی ہے اور اسی وقت کرپان اٹھا کر اس پر وار کر دیتی ہے۔بہر کیف یہ عورت بھی جنسی جنون میں مبتلا ہے۔

فرائڈ نے سادیت اور مساکیت کے علاوہ دو اور متضاد جبلتوں کی اصطلاح استعمال کی ہے اور وہ ہے نمائشیت (Exhibitionism) اور دوسرا نظر بازی (Voyeurism)۔منٹو کے افسانہ ''میرا نام رادھا ہے'' کا راج کشور Exhibitionism کا شکار ہے۔اس کے تحت انسان اپنے آپ کو دوسروں کے سامنے بہت خوبصورت بنا کر پیش کرتا ہے، تاکہ وہ ہمیشہ لوگوں کی نظروں کا مرکز بنا رہے۔راج کشور محض اپنے جسم کی نمائش تک محدود نہیں، بلکہ وہ اپنے آپ کو بہت شریف اور نیک انسان کے روپ میں پیش کرتا

ہے۔اس کا فلم انڈسٹری کی عورتوں کو بہن کہہ کر پکارنا، روزانہ صبح سویرے اپنی سوتیلی ماں کے پاس جا کر اس کے چرن چھونا، والد کو ماہوار خرچ دینا، یتیم خانوں کے لیے چندہ دینا اور کسی طوائف کے پاس نہ جانا یہ سب باتیں محض اس لیے ہیں کہ لوگ اس کی تعریف کریں۔لیکن کہانی کے آخر میں نیلم، (اصلی نام رادھا ہے) جو بنارس کی طوائف زادی ہے اور فلم میں ویمپ کے رول کے لیے آئی ہے راج کشور کی اصلیت سامنے لے آتی ہے۔

راج کشور کی خودنمائشی کے ضمن میں اقتباس ملاحظہ ہو:

''صحت مند ہونا بڑی اچھی چیز ہے مگر دوسروں پر اپنی صحت کو بیماری بنا کر عائد کرنا بالکل دوسری چیز ہے۔راج کشور کو یہی مرض لاحق تھا کہ وہ اپنی صحت، اپنی تندرستی، اپنے مناسب اور سڈول اعضاء کی غیر ضروری نمائش کے ذریعہ ہمیشہ دوسروں کو جو اس سے کم صحت مند تھے، مرعوب کرنے کی کوشش میں مصروف رہتا تھا۔'' [11]

فرائڈ کے مطابق انسان کے ہر عمل اور ردعمل کے پیچھے تین بڑی تنظیموں کا ہاتھ ہوتا ہے اور وہ ہیں اِیڈ (Id)، دوسری ایگو یا انا (Ego) اور تیسری فوق انا (Super Ego)۔

اِیڈ ان تمام جبلی محرکات کا منبع ہے، جو ہر وقت اپنی خواہشات کی تکمیل کے لیے کوشاں رہتی ہے۔کبھی تو سماج سے روگردانی کر کے اپنے خواہش کی تسکین کرتی ہے اور کبھی حصول لذت کے لیے ایسے طریقے اپناتی ہے جو سماج کی نظروں میں قابل قبول ہو۔بچہ بچپن میں اِیڈ کا پابند ہوتا ہے اس لئے وہ اپنی مرضی کا مالک ہوتا ہے۔لیکن بڑھتی عمر کے ساتھ اس کو اچھے برے کی تمیز سکھائی جاتی ہے، کچھ اصول و آداب بتائے جاتے ہیں لہٰذا دھیرے دھیرے وہ اپنی جبلتوں پر قابو پانا سیکھ لیتا ہے اور تمام تر اچھائیاں فوق انا میں بیٹھ جاتی ہیں۔اب اگر وہ کوئی برا کام کرنے چلتا ہے تو فوق انا اس کو سرزنش کرتی ہے۔

چونکہ اِیڈ کی خودسری انسان کی پوری زندگی کے ساتھ لگی رہتی ہے لہٰذا اِیڈ اور فوق انا کا تصادم ہمیشہ جاری وساری رہتا ہے اور انسان جب ان دونوں کے تصادم میں الجھ کر رہ جاتا ہے تو اپنے لیے ایک تیسرا راستہ اختیار کرتا ہے اور وہ ہے ایگو (Ego)، جو اس کو درمیان

کاراستہ اختیار کرنے کا حوصلہ دیتی ہے۔ایک ایسا راستہ جس سے خواہش بھی پوری ہو جائے اور سماج کے تقاضے بھی۔ یہ ایگو ہی ہے جو انسان کو نفسیاتی مریض بننے سے بچا لیتی ہے۔منٹو کے افسانہ ''ڈرپوک'' کا مرکزی کردار جاوید میں اس کی بہترین کارفرمائی دیکھنے کو ملتی ہے۔ پورے افسانہ میں جاوید کے ایڈ اور فوق انا کا زبردست تصادم دکھایا گیا ہے۔تعلیم یافتہ جاوید کے دل میں عورت سے قربت کی خواہش بہت دنوں سے تھی ،لیکن انتہائی کوششوں کے باوجود اس کی زندگی میں کوئی عورت نہ آسکی ،

اس کے صبر کا پیمانہ لبریز ہو چکا تھا،اب وہ کسی بھی طرح اپنی تسکین چاہتا تھا لہٰذا اس کے قدم طوائفوں کے کوٹھے کی جانب اٹھ پڑتے ہیں۔لیکن پورے راستے اس کو ایسا لگتا ہے جیسے دیوار میں گڑی میونسپل کمیٹی کی لالٹین اس کو گھور رہی ہے۔وہ بار بار اپنے ڈر پر لعنتیں بھیج کر اپنے ارادے کو مضبوط بناتا ہے۔اور بالآخر کوٹھے پر پہنچ جاتا ہے لیکن سیڑھیاں چڑھ کر اوپر جانے کی اس کے اندر بالکل ہمت نہیں ہوتی ہے۔نہ جانے کتنے آدمی آتے ہیں اور بے دھڑک اوپر چلے جاتے ہیں لیکن جاوید وہیں کھڑا رہ جاتا ہے۔آخر کار وہ اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہو پاتا اور وہاں سے بھاگ لیتا ہے۔گھر پہنچ کر وہ اپنے آپ کو یہ کہہ کر تسلی دیتا ہے کہ ''جاوید تم ایک بڑے گناہ سے بچ گئے۔خدا کا شکر بجا لاؤ''۔ یہ جاوید کی Ego تھی جس نے اس کے لیے درمیان کا راستہ دکھایا۔

جاوید کے بالمقابل افسانہ ''پانچ دن'' کا بوڑھا پروفیسر پوری زندگی اپنی جنسی خواہش کو دبا کر اپنا کیریکٹر اونچا کرتا رہا تھا۔آخر میں اپنا دق کا مرض ایک بے سہارا لڑکی سکینہ کو دے جاتا ہے۔اس کی فطری خواہش بھی اس طرح پوری ہوتی ہے ،کہ وہ پورے معاشرے کو مریض بنا دیتا ہے۔

منٹو نے افسانہ ''خالی بوتلیں خالی ڈبے'' میں تسکین ملتوی (Delayed Gratification) کو موضوع بنایا ہے۔اس میں آدمی اپنی خواہش کی تسکین کو کچھ دنوں کے لیے التوا میں ڈال دیتا ہے اور اس دوران میں لاشعوری سطح پر نارمل زندگی گزارنے کا کوئی اور ذریعہ ڈھونڈھ لیتا ہے۔زیر تبصرہ افسانہ کا کردار ''رام سروپ'' کو چونکہ عورتوں سے کوئی

دلچسپی نہیں لہٰذا وہ شادی بھی نہیں کرتا ہے اور اپنے گھر میں نوکر، کتے، بلی اور بندر کے ساتھ رہتا ہے۔اسے خالی بوتلوں اور ڈبوں کو جمع کرنے کا بہت شوق ہوتا ہے۔لیکن ایک دن جب اس کا کتا بیمار ہو کر مر جاتا ہے تو اس وقت رام سروپ بہت دکھی ہوتا ہے، کیونکہ نفسیاتی طور پر یہ کتا اس کے جذبۂ پدری کی تسکین کا ذریعہ تھا۔اب وہ اپنی اس فطری خواہش کی تکمیل کس طرح کرتا؟۔لہٰذا وہ شیلا نامی ایک لڑکی سے شادی کر لیتا ہے، باقی جانور، اپنے دوست کو دے دیتا ہے اور جمع شدہ خالی بوتلیں کباڑی کے ہاتھ بیچ دیتا ہے۔رام سروپ کی نفسیات کو فرائڈ کے اس نقطۂ نظر سے سمجھیے جو خورشید احمد نے اپنے مضمون ''اردو افسانہ پر فرائڈ کے اثرات''میں پیش کیا ہے۔

> ''فرائڈ کے نقطۂ نظر سے جب کوئی خالی ظرف خواب میں نظر آتا ہے تو وہ رحم کی علامت ہوتا ہے اور اس میں کوئی چیز رکھنے کا عمل مباشرت کی نشان دہی کرتی ہے اور اگر وہ خالی رہے تو یہ رحم کی تخم ریزی سے اجتناب کی طرف اشارہ کرتا ہے۔جن اشخاص کو خالی ظروف جمع کرنے کی عادت ہوتی ہے وہ فعل مباشرت سے ابا کرتے ہیں کیوں کہ ان کے لاشعور میں ماں کا تصور عورت کے تصور میں مدغم ہوتا ہے۔لہٰذا مرد مجرد زندگی گزارنے پر مجبور ہوتا ہے پھر ایسے لوگ عموماً جذبۂ پدری کی تسکین کے لیے پالتو جانوروں سے اپنا گھر آباد کر لیتے ہیں اور ان سے جذباتی تعلق محسوس کرتے ہیں''۔[۱۲]

منٹو کا سب سے اہم کمال یہ ہے کہ انھوں نے چند ایسے اسالیب اختیار کیے جو جدید افسانہ نگاروں کے لیے پیش خیمہ ثابت ہوئے۔تاہم افسوس کی بات یہ ہے کہ ان افسانوں پر کوئی خاص توجہ نہیں دی گئی۔فرشتہ، پھندنے اور باردہ شمالی کو بہت حد تک موضوع بحث بنایا گیا ہے لیکن ''کالی کلی'' ایسا افسانہ ہے جس پر شاید ہی کہیں ایک لائن بھی گفتگو ہوئی ہو۔اس ضمن میں پروفیسر قاضی افضال حسین کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''پچاس کی دہائی میں منٹو نے اسالیب اظہار کے جو تجربات کیے، وہ

بلاشبہ جدیدیت کے عہد میں لکھے گئے نئے تجرباتی افسانوں کے پیش
رو ہیں مگر جدیدیت کا مسئلہ یہ تھا کہ اس تحریک کے پاس افسانے کی
تنقید کے مرتب معیار تھے ہی نہیں۔ اس بحث سے تو کوئی فائدہ نہیں
کہ افسانہ کس درجہ کی صنف سخن ہے، بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ فکشن تنقید
کے اصول و معیار کیا ہونے چاہئیں۔ اس سوال کا کوئی جواب
جدیدیت کے پاس نہیں اور اب یہ تو وضاحت سے کہا جانے لگا ہے
کہ افسانے کو ساختیاتی تنقید کے بنیادی مقدمات کی روشنی میں بہتر
طور پر پڑھا جاسکتا ہے۔ اس لیے اوّل تو متبادل اسالیب اظہار کے
حامل کئی افسانوں میں صرف ''پھندنے'' کے متعلق تھوڑی بہت گفتگو
ہوئی، لیکن اس افسانے کے تجزیے میں بھی پیکروں کے صرف
''علامتی کردار'' پر ہی زور دیا گیا۔ نقاد بعض جدید افسانہ نگاروں کا
شافی مناسب مطالعہ کرنے میں اس لیے بھی ناکام رہے کہ افسانے
کے نقادوں نے منٹو کے تجزیاتی افسانے نہ غور سے پڑھے اور نہ ہی
ان پر کوئی تفصیلی گفتگو کی۔'' [۱۳]

گرچہ ''پھندنے'' کی لسانی تشکیل، تکنیک، علامتی، استعاراتی پیرایے اور موضوع کے ضمن میں کافی اہم مباحث سامنے آچکی ہیں۔ تاہم اس کے عنوان اور افسانہ کے بنیادی نکتے اور مرکز کی جانب توجہ نہیں دی گئی۔ عنوان ''پھندنے'' میں ایک اہم نکتہ پوشیدہ ہے۔ انگریزی لباس میں ملبوس بینڈ باجا والے سپاہیوں کے وردیوں سے پھندنے کا گرنا اور وہاں موجود افراد کا ان کو ازار بند میں لگانا، اس بات کی جانب نشان دہی کرتا ہے کہ اب ان کی جگہ وردی سے ازار بند تک پہنچ گئی جو جنس سے جڑا ہے۔ نیز بعد میں یہی پھندنے (یعنی جنسی بے راہ روی) موت کا سبب بنتی ہے۔ افسانے کا عنوان پھندنے اس لئے ہے کیونکہ پورے افسانے میں اسی جنسی بے راہ روی اور اس کے نقصانات کی جانب توجہ دلائی گئی ہے اور اس بات کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ مشرق کس طرح مشرقی روایات اور اقدار کو بھول

کر اس مغربی تہذیب کے پیچھے بھاگ رہی ہے جوان کو موت کی جانب لے جارہی ہے۔ دراصل اس افسانے سے منٹو یہ بتانا چاہتے ہیں کہ اگر مغربی چال چلن اپناؤ گے تو اسی طرح خسارے میں رہو گے۔ افسانہ میں پھندنے (یعنی جنسی بے راہ روی) کس طرح موت کا سبب بنتی ہے، مندرجہ ذیل اقتباس میں دیکھئے:

''اسی باغ میں کسی آدمی نے اس نوجوان ملازمہ کو بڑی بے دردی
سے قتل کر دیا تھا۔ اس کے گلے میں اس کا پھندنوں والا سرخ ریشمیں
ازار بند جو اس نے دو روز پہلے پھیری والے سے آٹھ آنے میں خریدا
تھا، پھنسا ہوا تھا۔ اس زور سے قاتل نے پیچ دیے کہ اس کی آنکھیں
باہر نکل آئی تھیں............ دلہن کو جانے کیا سوجھی کم بخت جھاڑیوں
کے پیچھے نہیں اپنے بستر پر صرف ایک بچہ دیا جو بڑا اگل گوتھنا لال
پھندنا تھا۔ اس کی ماں مرگئی............ باپ بھی............ دونوں
کو بچے نے مارا............ اس کا باپ معلوم نہیں کہاں تھا۔ وہ ہوتا تو
اس کی موت بھی ان دونوں کے ساتھ ہوتی۔ دیر تک ٹہلنے کے بعد وہ
پھر آئینے کے سامنے آئی اس کے گلے میں ازار بند نما گلوبند تھا جس
کے بڑے بڑے پھندنے تھے۔ یہ اس نے برش سے بنا تھا۔ دفعتاً
اسے ایسا محسوس ہوا کہ یہ گلوبند تنگ ہونے لگا ہے۔ آہستہ آہستہ وہ
اس کے گلے کے اندر دھنستا جارہا ہے۔ وہ خاموش کھڑی آئینے میں
آنکھیں گاڑے رہی جو اسی رفتار سے باہر نکل رہی تھیں۔ تھوڑی دیر
کے بعد اس کے چہرے کی تمام رگیں پھولنے لگیں۔ پھر ایک دم سے
اس نے چیخ ماری اوراوندھے منہ فرش پر گر پڑی۔'' [۱۴]

منٹو کا افسانہ ''کالی کلی'' کافی پیچیدہ اور الجھا ہوا ہے۔ افسانے کی ابتدا میں کسی کا اپنے دشمن کے سینے میں چھرا پیوست کرنا اور پھر لہو کا چھوٹا سا حوض بن جانا اس بات کی جانب نشان دہی کرتا ہے کہ کسی آدمی کی کہانی شروع ہوئی ہے، لیکن تین ہی لائن کے بعد یہ

پتہ چلتا ہے کہ مارنے مرنے والے تو پرندے ہیں۔ اس طرح منٹو نے چرند پرند اور بے جان کلی کو استعارہ بنا کر تمثیلی پیرایے میں موت اور زندگی کے فلسفے کو پیش کیا ہے۔ بادی النظر میں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس میں دو کہانی ہے اور ان میں کوئی ربط نہیں ہے۔ تاہم غور سے دیکھا جائے تو ان میں ایک گہرا ربط دکھائی دیتا ہے اور یہ ربط پیدا کرنے والی اُمر موت ہے۔ ویسے اس افسانہ کو تین حصوں میں تقسیم کر کے بآسانی سمجھا جاسکتا ہے۔ پہلے حصے میں موت اور اس کے ردعمل کو ایک پرندے کے قتل کے ذریعے پیش کیا ہے اور یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ قتل موت کا کتنا بھیانک روپ ہے، اس حد تک کہ اس منظر کو دیکھ کر تین پرندے موت کے منہ میں چلے جاتے ہیں۔ اس طرح ایک قطرۂ خون کے تڑپنے کے ذریعے زندگی کے اس فلسفے کو پیش کیا گیا ہے کہ موت خواہ کتنا ہی انسان کا خاتمہ کیوں نہ کرلے لیکن زندگی کبھی نہیں مرتی۔ وہ ضرور کہیں موجود رہتی ہے خواہ وہ لہو کے ایک بوند میں ہی کیوں نہ ہو۔

اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''تھوڑی دیر کے بعد ننھے ننھے پرندے اڑتے چوں چوں کرتے حوضیہ کے پاس آئے تو اس کی سمجھ میں نہ آیا کہ ان کا باپ یہ لال لال پانی کا خوبصورت حوض کیسے بن گیا۔ نیچے تہ میں ایک قطرۂ خون، اپنے لہو کی آخری بوند، جو اس نے چوری چوری اپنے دل کے خفیہ گوشے میں رکھ لی تھی تڑپنے لگی۔ اس کا یہ رقص ایسا تھا جس میں زرق برق پشوازوں کا کوئی بھڑکیلا پن نہیں تھا، معصوم بچے کے سے چہل تھے۔ وہ اچھل کود رہی تھی اور اپنے دل ہی میں خوش ہو رہی تھی۔'' ۱۵

دوسرے حصے میں موت کو خودکشی اور شہادت کے ذریعے پیش کیا گیا ہے اور تیسرے حصے میں ''کالی کلی'' موت کا استعارہ ہے اور بلبل زندگی کی علامت ہے۔ بلبل کو خوبصورت باغ کا بادشاہ کہہ کر انسان کی عظمت دکھانے کی کوشش کی ہے کہ انسان اس دنیا میں اشرف المخلوقات ہے اور کالی کلی کو ٹھکرا کر وہ اس بات کو ثابت کرتا ہے کہ ایسے عناصر جو

سیاہ ہیں اور جو موت کے قریب قریب سمجھے جاتے ہیں اور جو بدی کی نشانیاں ہیں اس پر بھی انسان کو قدرت حاصل کرنے کی صلاحیت اللّٰہ نے دی ہے اور وہ اس کو ٹھکرا سکتا ہے گویا انسان موت سے نہیں ڈرتا ہے۔

حواشی

۱۔ پروفیسر قاضی افضال حسین، مضمون ''بانجھ''، مشمولہ ''منٹو کے افسانے انتخاب اور مطالعات''، مرتبہ قاضی افضال حسین، ص۳۹، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۱۳ء

۲۔ ایضاً، ص۳۹

۳۔ قاضی جمال حسین، مضمون ''منٹو کی دو کہانیاں''، مشمولہ ''سعادت حسن منٹو ایک صدی بعد''، مرتبہ قاضی افضال حسین، ص۱۳۶، شعبۂ اردو، علی گڑھ ۲۰۱۳

۴۔ پروفیسر خورشید احمد، جدید اردو افسانہ (ہیئت و اسلوب میں تجربات کا تجزیہ)، ص۵۹۔۶۰، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۹۷ء

۵۔ منٹو۔ مضمون ''منٹو اپنے ہمزاد کی نظر میں''، مشمولہ نوادرات منٹو۔ مرتب محمد سعید۔ ص۱۴۷ ادارہ فروغ مطالعہ، لاہور۔ مئی ۲۰۰۹

۶۔ منٹو، افسانہ ''بلاؤز''، مشمولہ ''کلیات منٹو''، جلد اوّل، تحقیق متن و تدوین۔ ڈاکٹر ہمایوں اشرف ص۱۴۵۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔ ۲۰۱۳

۷۔ منٹو، افسانہ 'دھواں''، مشمولہ ''کلیات منٹو''، منٹو کے افسانے، جلد دوم، ص۱۴۰ سن اشاعت ۲۰۱۲

۸۔ منٹو، افسانہ 'شوشو''، مشمولہ ''کلیات منٹو''، جلد دوم، ص۹۰

۹۔ منٹو، ''اللہ دتا''، مشمولہ ''کلیات منٹو''، جلد اوّل، ص۱۵۴

۱۰۔ ایضاً، ص۱۵۶

۱۱۔ منٹو، افسانہ 'میرا نام رادھا ہے''، مشمولہ ''کلیات منٹو''، جلد سوم، ص۲۷۴۔۲۷۵

سن اشاعت۲۰۱۳

۱۲۔ خورشید احمد، مضمون ''اردو افسانے پر فرائڈ کے اثرات''، مشمولہ ''علی گڑھ میگزین''، سرپرست پروفیسر قاضی عبدالستار، ص۱۹۱۔۱۹۲، رائل پرنٹرس، علی گڑھ، ۱۸۸۹ء

۱۳۔ قاضی افضال حسین، ''منٹو کے نئی قرأت کی ضرورت''، ص۷، مشمولہ ''سعادت حسن منٹو ایک صدی بعد''

۱۴۔ منٹو۔افسانہ ''پھندنے''، مشمولہ''منٹو کے افسانے انتخاب اور مطالعات''، ص۲۵۹۔۲۶۶

۱۵۔ منٹوافسانہ'' کالی کلی''، مشمولہ ''نوادرات منٹو''، مرتب محمد سعید، ص۹۷، ادارہ فروغ مطالعہ، لاہور، مئی ۲۰۰۹ء

☆☆

منٹو کے افسانوں میں تکنیک کے تجربات

لفظ'' تکنیک'' انگریزی کے وسیلے سے آیا ہے اور انگریزی نے خود اسے یونان سے مستعار لیا ہے۔ یونانی میں یہ لفظ "Technikos" اور انگریزی میں "Technique" بنا، جس کے معنی طریق کار کے ہیں۔ کوئی بھی موضوع یا مواد مکمل ہیئت اور مکمل افسانہ بننے تک جن طریق کار سے دوچار ہوتا ہے یا افسانے کی تعمیر میں جس مخصوص مروّج یا تجرباتی طریقہ سے مواد یا فکر ڈھلتی ہے دراصل وہی تکنیک ہے۔

تکنیک کوئی جامد شئے نہیں، افسانے کے وجود میں آنے سے لے کر اب تک اس میں نت نئے تجربات ہوئے ہیں اور اب بھی یہ سلسلہ جاری ہے۔ البتہ ان تجربات میں بعض ایسے تھے جو فرد واحد تک محدود رہے، مثلاً انتظار حسین کی قصص کی تکنیک، قرۃ العین حیدر کی اساطیری اور شعور کی رو کی تکنیک وغیرہ۔ بعض عمومی نوعیت کے تھے جو تحریک کی شکل اختیار کر گئے، مثلاً علامت نگاری، حقیقت نگاری، رومانیت وغیرہ۔

منٹو کے افسانے ابتدائی دور میں کیے گئے تکنیکی تجربات پر ہی مبنی نہیں ہیں بلکہ ان میں جدیدیت کے دور میں اپنائی گئیں تکنیک کا بھی سراغ ملتا ہے۔ ابتدا میں افسانے ڈائری، مونوگرافی، روزنامچے، خطوط، رپورتاژ، خودنوشت سوانح عمری، انشائیے، خاکہ (Sketch)، پیروڈی، مضمون نگاری، سفرنامے وغیرہ کی تکنیک میں لکھے گئے، اور اب بھی ان طریقوں کو بنیاد بنایا جاتا ہے۔ منٹو کے افسانے'' وہ خط جو پوسٹ نہ کیے گئے'' اور'' خط اور اس کا جواب'' جس میں انھوں نے Homosexuality کو بنیاد بنایا ہے، خط کی تکنیک

میں لکھے ہوئے ہیں۔اسی طرح افسانہ’’ایک خط‘‘ پڑھ کرایسا لگتا ہے جیسے یہ ان کی خود نوشت سوانح عمری ہوجس میں انھوں نے اپنی زندگی کے حالات کو بے کم وکاست بیان کردیا ہے۔

تکنیک میں افسانے کے آغاز، انجام، پلاٹ، کردار نگاری، زمان ومکاں، فضا اور ماحول وغیرہ کا بڑا دخل ہے۔ان سب کو یا پھر ان میں سے کسی ایک یا دو کو بنیاد بنا کر افسانے لکھے گئے۔ جدیدیت کے دور میں Plotless اور بغیر کرداروں والی کہانیاں منظر عام پر آئیں۔ابتدائی دور میں افسانوں کا آغاز طویل مناظر کشی سے کیا جاتا تھا۔لیکن بعد میں جو افسانے لکھے گئے اس میں آغاز ہی کہانی کے اصل موضوع سے ہونے لگا اور یہی منٹو کی انفرادیت ہے کہ ان کے تقریباً سبھی افسانوں کا آغاز کہانی کے اصل موضوع سے ہوا ہے۔

پلاٹ کو مؤثر بنانے کے لیے افسانہ نگار تصادم (Conflict) پیدا کرتا ہے۔ یہ داخلی اور خارجی دونوں سطح پر ہوسکتا ہے۔اس تصادم کی وجہ سے مرکزی کردار تذبذب میں پڑ جاتا ہے اور کچھ دیر کے لیے حصول منزل سے کنارہ کشی اختیار کر لیتا ہے لہٰذا حالات کی پیچیدگی سے قاری کے لیے یہ اندازہ لگانا مشکل ہوجاتا ہے کہ واقعات کون سا رُخ اختیار کریں گے۔اس کو افسانہ’’سوراج کے لیے‘‘ سے سمجھا جاسکتا ہے۔جس میں منٹو نے غلام علی کے تذبذب (Dilemma) کو اجاگر کیا ہے۔ ایک طرف غلام علی اور اس کی بیوی نگار کا سامراجی قوتوں کے خاتمے کا عہد، اور دوسری جانب ان کی جنسی محرومی ہے۔ غلام علی اور نگار کے بچہ نہ پیدا کرنے کے عہد سے قاری کے لیے یہ اندازہ لگانا مشکل ہوجاتا ہے کہ کہانی کون سا رخ اختیار کرے گی۔ بالآخر امرتسر میں تحریک آزادی کا جوش ماند پڑ جانے کے بعد غلام علی کے اندر کا عام انسان از سرِ نو بیدار ہوجاتا ہے اور اس کے ہیرو ازم پر نفسانی قربانی غالب آجاتی ہے اور وہ یہ بات بہت جلد سمجھ جاتا ہے کہ فطرت کی خلاف ورزی ہرگز ہرگز بہادری نہیں ہے اور ایسے مداری پن سے نہ خدا مل سکتا ہے اور نہ سوراج۔

غلام علی کا داخلی تصادم جب انتہا کو پہنچتا ہے اس وقت کہانی میں ’’کلائمکس‘‘ آتا ہے۔(کلائمکس۔اس میں مرکزی کردار کے قسمت میں تبدیلی جاری رہتی ہے) یہ اس وقت سامنے آتا ہے جب غلام علی اپنے عہد کو توڑنے کے لیے سہارا تلاش کرر ہا ہوتا ہے کہ اچانک

ایک دن اسے حدیث مل جاتی ہے جس میں لکھا ہوتا ہے کہ انسان کو اولاد نہ پیدا کرنے کی اجازت صرف اسی وقت ہے جب والدین کی زندگی کو خطرہ لاحق ہو۔

افسانے میں پلاٹ کے علاوہ کرداروں کی بہت اہمیت ہے۔ پلاٹ اور کردار کا تنوع ناول میں جتنا وسیع ہے اتنا افسانے میں نہیں۔ باوجود اس کے ایسے افسانے وجود میں آئے جن میں کردار کو بنیاد بنا کر کہانی لکھی گئی۔اور منٹو ایک ایسے واحد کامیاب افسانہ نگار ہیں جنھوں نے سب سے زیادہ کردار کو بنیاد بنا کر کہانیاں لکھی ہیں۔مثلاً ہتک، شاردا، ممّی، بابو گوپی ناتھ، ممد بھائی، شانتی وغیرہ۔

آج کل افسانوں میں وقفہ بیانی (Aposipesis) کی تکنیک کا استعمال ہور ہا ہے۔مکالمہ نگاری میں نامکمل مکالمے کے ذریعے مفہوم ادا کرنا Aposipesis کہلاتا ہے۔ مثال کے طور پر’’ آج میرے والد صاحب بہت ناراض ہیں اگر میں گھر جاؤں تو............‘‘ اب ظاہر ہے کہ’’ جاؤں تو‘‘ کے بعد کیا ہوگا، کسی بھی قاری کی تفہیم کے لیے مشکل نہیں۔اس تکنیک کے دو فائدے ہیں۔ایک تو یہ کہ افسانہ نگار غیر ضروری الفاظ کے استعمال سے بچا رہے گا اور دوسرا یہ کہ افسانے میں قاری کو اپنی شمولیت کا احساس ہوگا۔اس تکنیک کو منٹو کے پہلے افسانوی مجموعہ’’ آتش پارے‘‘ کے افسانہ’’جی آیا صاحب‘‘ میں برتا گیا ہے۔

اقتباس ملاحظہ ہو۔

’’برتن صاف کرنے کے بعد میرے سیاہ بوٹ کو پالش کر دینا مگر دیکھنا احتیاط رہے چمڑے پر کوئی خراش نہ آئے ورنہ...........‘‘ [1]

اب قاسم سے چمڑے پر خراش آجائے تو مالک اس کے ساتھ کیسا سلوک کرے گا، قاری بآسانی سمجھ سکتا ہے۔افسانے میں مونتاج اور کولاج (Kolash) کی تکنیک کا بھی استعمال ہور ہا ہے۔مونتاج میں کئی چھوٹی چھوٹی اور مختلف تصویروں کو ایک جگہ جمع کر دیا جاتا ہے۔کولاج بھی تقریباً یہی ہوتا ہے البتہ ان دونوں میں باریک سا فرق کر سکتے ہیں۔ مونتاج کو فلم اور Painting سے سمجھا جاسکتا ہے اور کولاج کو کہانی سے۔کولاج میں پاس سے دیکھیں تو بے ربط ٹکڑے دکھائی دیتے ہیں لیکن غور سے دیکھنے پر ان کی منطق یا ہم آہنگی

آنکھیں کھول دیتی ہے۔ اس میں الگ الگ تاثرات کو ایک باریک تار جوڑتا ہوا گزر جاتا ہے۔منٹو کا افسانہ ''اپنی اپنی ڈفلی'' اس کی بہترین مثال ہے۔ اس افسانے میں بظاہر بے ربط چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں الگ الگ کہانی بیان کی گئی ہے۔لیکن کہانی کے ان ٹکڑوں کو ملا کر جو تاثر قائم ہوتا ہے، وہ ایک ہی ہے۔ اور وہ ہے طبقاتی کشمکش اور ان سے پیدا شدہ مسائل۔منٹو کا ایک اور افسانہ ''لیچیاں، آلوچے اور الائچیاں'' میں بھی کہانی چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں ہے۔لیکن یہ ''اپنی اپنی ڈفلی'' سے اس لحاظ سے مختلف ہے کہ اس میں ظاہری طور پر بھی ربط موجود ہے۔

منٹو کی سب سے اہم تکنیک جو دیگر افسانہ نگاروں سے انہیں ممتاز کرتی ہے وہ ہے ''کیفیت کو تجسیم کی شکل عطا کر دینا''۔ افسانہ ''ہتک'' میں 'سوگندھی' سیٹھ کے ذریعے کی گئی اپنی بے عزتی کو برداشت نہیں کر پاتی ہے۔ اس سے پہلے کہ وہ اس کے ''اونہہ'' کے جواب میں گالی دیتی، سیٹھ کی گاڑی جا چکی ہوتی ہے۔ گالی اس کے نوک زبان پر آ کر رک جاتی ہے۔ اب وہ گالی کسے دیتی؟ لہٰذا اس نے اپنے عمل کے ذریعے سیٹھ کو وہ گالی دی جو منہ سے کبھی نہ دے پاتی۔ وہ یہ کہ خارش زدہ کتے کو اپنے پہلو میں لٹا کر یہ ثابت کر دیا کہ سیٹھ کی حیثیت اس کتے سے زیادہ نہیں ہے۔ یہاں منٹو کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے گالی کو خارش زدہ کتے کی تجسیم عطا کر دی۔

اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''بہت دیر تک وہ بید کی کرسی پر بیٹھی رہی۔ سوچ بچار کے بعد بھی جب اسے اپنا دل پرچانے کا کوئی طریقہ نہ ملا تو اس نے خارش زدہ کتے کو گود میں اٹھایا اور ساگوان کے چوڑے پلنگ پر اسے پہلو میں لٹا کر سو گئی۔'' [۲]

Irony کی تکنیک میں لکھے گئے افسانے ٹوبہ ٹیک سنگھ، موتری اور بانجھ وغیرہ ہیں۔ افسانہ ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' میں Irony اپنی انتہا کو اس وقت پہنچتی ہے جب بشن سنگھ کو جبراً ہندوستان کی سرحد کی جانب لے جایا جاتا ہے وہ درمیان میں ایک جگہ اس انداز میں اپنی

سوجی ہوئی ٹانگوں پر کھڑا ہو جاتا ہے جیسے اب دنیا کی کوئی طاقت اسے وہاں سے نہیں ہلا سکتی۔

اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''سورج نکلنے سے پہلے ساکت و صامت بشن سنگھ کے حلق سے ایک فلک شگاف چیخ نکلی ادھر ادھر سے کئی افسر دوڑے آئے اور دیکھا کہ وہ آدمی جو پندرہ برس تک دن رات اپنی ٹانگوں پر کھڑا رہا تھا، اوندھے منہ لیٹا ہے۔ ادھر خاردار تاروں کے پیچھے ہندوستان ادھر ویسے ہی تاروں کے پیچھے پاکستان۔ درمیان میں زمین کے اس ٹکڑے پر جس کا کوئی نام نہیں تھا ٹوبہ ٹیک سنگھ پڑا تھا۔'' [۳]

مندرجہ بالا اقتباس میں منٹو کا پہلے ''بشن سنگھ'' لکھنا اور اس کے بعد آخر میں ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کہنے میں گہری معنویت پوشیدہ ہے۔ یہ منٹو کا ''اشاراتی اسلوب'' (Symbolical Style) ہے جس میں انھوں نے بشن سنگھ کو ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کہہ کر یہ ثابت کر دیا کہ بشن سنگھ کوئی فرد واحد نہیں بلکہ وہ پوری جمعیت ٹوبہ ٹیک سنگھ ہے جس نے اپنی زمین کے لیے جان دے دی۔لیکن اس کو چھوڑنا گوارا نہیں کیا۔

افسانے میں زمان و مکاں کی کوئی قید نہیں۔ یہ ایک دن کا ہو سکتا ہے اور دس سال کو بھی محیط ہو سکتا ہے۔ ابتدا میں کچھ افسانے زمانی تسلسل کے ساتھ لکھے گئے لیکن بعد کے افسانوں میں زمانی تسلسل کو توڑ دیا گیا اور اس کے لیے کچھ تکنیک اپنائی گئیں۔ فلیش بیک، فلیش فارورڈ، Foreshadowing، شعور کی رو، آزاد تلازمۂ خیال وغیرہ۔ فلیش بیک میں کہانی ماضی کی طرف لوٹ جاتی ہے۔ یہ کہانی کے شروع میں ہوتی ہے اور درمیان میں بھی نیز پوری کہانی فلیش بیک میں ہو سکتی ہے۔ فلیش فارورڈ اور Foreshadowing (مستقبل کی جانب اشاریت) تقریباً ایک ہی چیز ہے جس میں مستقبل میں ہونے والے واقعہ کی طرف اشارہ کیا جاتا ہے۔

انسان کے ذہن میں خیالات کبھی تسلسل کے ساتھ نہیں آتے۔ کبھی وہ ماضی میں رہتا ہے، کبھی ماضی سے مستقبل میں پہنچ جاتا ہے اور کبھی حال کی جانب لوٹ آتا ہے۔ یہی

شعور کی رو ہے۔ آزاد تلازمۂ خیال (Free Association of Thought) بھی تقریباً یہی چیز ہے کیونکہ اس میں بھی خیالات تسلسل کے ساتھ نہیں آتے۔ البتہ یہ اس لحاظ سے مختلف ہے کہ اس میں ہر خیال اپنے آگے آنے والے واقعہ یا گزشتہ واقعات سے کسی نہ کسی طرح وابستہ ہوتا ہے۔

منٹو نے باقاعدہ طور پر کسی افسانے میں 'شعور کی رو' کا استعمال نہیں کیا البتہ ''پھندنے'' ایک ایسا افسانہ ہے جس میں آزاد تلازمۂ خیال کی فضا دیکھی جا سکتی ہے اور یہ تلازمہ منٹو کے Writing Style میں ہے کسی کردار کے اندر نہیں وہ اس طرح کہ اس میں انھوں نے جانوروں کی زندگی کو انسانوں کی زندگی سے مربوط کیا ہے۔ ابتدا میں جانوروں کی بے حسی اور ان کی ہوس پرستی کا بیان ہے اور پھر یہ آہستہ آہستہ انسانوں سے جڑ جاتی ہے جو دراصل جانوروں کی طرح جنسی بے راہ روی کے شکار ہیں۔

منٹو جانوروں کے بیان سے انسانوں پر کس طرح آئے، مندرجہ ذیل اقتباس میں دیکھیے:

''جانے کتنے برس گزر چکے تھے..........کوٹھی سے ملحقہ باغ کی جھاڑیاں سیکڑوں ہزاروں مرتبہ کتری بیونتی کاٹی چھاٹی جا چکی تھیں۔ کئی بلیوں اور کتیوں نے ان کے پیچھے بچے دیے تھے جن کا نام و نشان بھی نہ رہا تھا۔ اس کی اکثر بدعادت مرغیاں انڈے دیا کرتی تھیں جن کو ہر صبح وہ اٹھا کر اندر جاتی تھی۔

اسی باغ میں کسی آدمی نے ان کی نوجوان ملازمہ کو بڑی بے دردی سے قتل کر دیا تھا۔ اس کے گلے میں اس کا پھندنوں والا سرخ ریشمیں ازار بند جو اس نے دو روز پہلے پھیری والے سے آٹھ آنے میں خریدا تھا پھنسا ہوا تھا۔ اس زور سے قاتل نے پیچ دیے تھے کہ اس کی آنکھیں باہر نکل آئی تھیں۔'' ۴

''پھندنے'' میں آزاد تلازمۂ خیال کے ضمن میں وہاب اشرفی رقم طراز ہیں:

''..............ان امور کے علاوہ ''پھندنے'' میں آزاد تلازمۂ خیال کی کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ شعور کی لہروں کا سا کیف حقیقتاً آزاد تلازموں کے برتاؤ سے پیدا ہوا ہے نہ کہ شعور کی رو کی تکنیک کے برتاؤ سے۔'' ۵

''شعور کی رو' کے بہترین اظہار کے لیے "Monologue" کی تکنیک کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اس میں آدمی صیغۂ واحد متکلم میں اپنے آپ سے باتیں کرتا ہے۔ فرانسیسی ناول نگار ''ایڈورڈ ژداردان' نے Monologue کی تعریف کچھ اس طرح کی ہے:

''داخلی خود کلامی تنہا کلامی Soliloquy کی طرح کسی مخصوص کردار کی تقریر ہوتی ہے جس میں وہ مصنف کی شرکت یا دخل اندازی کے بغیر اپنی داخلی زندگی کے احوال و کوائف کو بے کم و کاست بیان کرتا ہے اور جسے سننے کے لیے اس کے سوا کوئی دوسرا موجود نہیں ہوتا ہے۔ لیکن یہ روایتی خود کلامی سے ایک حد تک مختلف ہے کیونکہ یہاں کردار اکثر اپنے انتہائی نجی خیالات کا اظہار کرتا ہے اور لاشعور کی گہرائیوں سے بھی ہمیں آشنا کرتا ہے۔ اس تقریر میں نہ تو کوئی منطقی ربط ہوتا ہے اور نہ باقاعدہ تسلسل ہی ممکن ہے۔ اسی لیے بنیادی طور پر یہ ایمائی شاعری سے زیادہ نزدیک ہے۔'' ۶

افسانہ ''سڑک کے کنارے'' کی عورت کے درد کی شدت اور جذبات و احساسات کو Monologue کی تکنیک میں بیان کیا گیا ہے۔ اس میں اس عورت کی بے پناہ ذہنی اور روحانی کرب و اذیت کا بیان ہے جو اپنی ممتا کا گلا گھونٹ کر اپنے بچے کی زندگی ختم کر دیتی ہے۔ وہ اپنے آپ سے کہتی ہے۔

''لیکن یہ کیا کہ وہ اب میری ضرورت محسوس نہیں کرتا لیکن میں اور بھی شدت سے اس کی ضرورت محسوس کرتی ہوں ——— وہ طاقت ور بن گیا، میں نحیف ہو گئی۔ یہ کیا کہ آسمان پر دو بادل ہم آغوش

ہوں۔ایک رو رو کر برسنے لگا، دوسرا بجلی کا کوندا بن کر اس بارش سے
کھیلتا۔ کدکڑے لگاتا بھاگ جائے...... یہ کس کا قانون ہے؟
آسمانوں کا؟ زمینوں کا............یا ان کے بنانے والوں کا؟'' ۷

یوں تو علامتی اور تجریدی کہانیاں جدیدیت کے دور میں پروان چڑھیں لیکن منٹو
نے بھی کچھ ایسی تجریدی اور علامتی کہانیاں لکھیں جو نئے لکھنے والوں کے لیے مشعل راہ ثابت
ہوئی۔ مثلاً پھندنے، کالی کلی، فرشتہ، بارہ شمالی وغیرہ۔ کالی کلی، فرشتہ اور پھندنے میں
سرریلزم تکنیک دیکھنے کو ملتی ہے۔ سرریلزم دراصل ریلزم کا متضاد لفظ ہے جس کا مطلب ہے
ماورائے حقیقت، فوق حقیقی، فنکار سرریلزم کے ذریعے کردار کے بیرونی و خارجی دنیا کے
بجائے اس کی داخلی دنیا کو پیش کرتا ہے۔ اس کا تعلق لاشعور سے ہے۔

"Surrealism is cultural movement that began
in the early 1920s, and is best known for its
visual art works and writings. The aim wasto
"resolve the previously contradictory
conditions of dream and reality." ۸

افسانہ ''فرشتہ'' بستر پر پڑے ہوئے ایک آدمی عطاء اللہ کے غیر مربوط واہموں
اور خوابوں سے تشکیل دی گئی کہانی ہے جس کو خواب کی منطق کے سہارے سمجھا جاسکتا ہے۔
عطاء اللہ اپنے اس کبھی نہ ختم ہونے والی بیماری اور افلاس و ناداری سے اس حد تک پریشان
ہو چکا ہے کہ اس کے ذہن میں آنے والے خیالات بھیانک سے بھیانک تر ہوتے چلے
گئے۔ یہ ایسے خیالات ہیں جن کا حقیقی زندگی پر اطلاق نہیں کیا جاسکتا۔

اقتباس ملاحظہ ہو۔

''عطاء اللہ نے ہونٹ گول کر کے اور زبان پیچھے کھینچ کر اس پر ہیبت
بت کی طرف دیکھا اور سیٹی بجائی، بالکل اس طرح جس طرح کتے کو
بلانے کے لیے بجائی جاتی ہے۔ سیٹی کا بجنا تھا کہ اس کمرے یا دالان

کی دھندلی فضا میں ان گنت دمیں لہرانے لگیں۔ لہراتے لہراتے یہ
سب ایک بڑے شیشے کے مرتبان میں جمع ہوگئیں جو غالباً اسپرٹ
سے بھرا ہوا تھا۔ آہستہ آہستہ یہ مرتبان فضا میں بغیر کسی سہارے کے
تیرتا، ڈولتا اس کی آنکھوں کے پاس پہنچ گیا۔ اب وہ ایک چھوٹا سا
مرتبان تھا جس میں اسپرٹ کے اندر اس کا دل ڈبکیاں لگا رہا تھا اور
دھڑکنے کی ناکام کوشش کر رہا تھا۔'' ۹

''فرشتہ'' میں غربت اور افلاس موت کا سبب بنتی ہے اور خاندان منتشر ہوتا ہے۔
جبکہ پھندنے (۱۹۵۴ء) میں اخلاقی قدروں کا زوال اور جنسی بے راہ روی موت کے
دہانے کی طرف لے جاتی ہے۔ ''پھندنے'' کی ابتدا جن چیزوں سے ہوتی ہے وہ کسی بھی
قاری کے لیے ناممکنات میں سے نہیں ہے کیونکہ جانوروں کی اصلیت یہی ہے۔ متن
میں اس وقت Sur-realism تبدیل ہوتا ہے جب کہانی جانور سے انسان کی طرف رخ
کرتی ہے اور ان پر یقین کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ اس افسانے میں منٹو نے استعاراتی
اسلوب (Metaphorical Style) سے کام لیا ہے۔ پورا افسانہ استعاروں اور علامتوں
میں ڈوبا ہوا ہے۔

اقتباس ملاحظہ ہو:

''سرخ وردیوں والے سپاہی بڑے بڑے پھندنے لٹکائے جانے
کہاں غائب ہوئے کہ پھر نہ آئے۔ باغ میں پلے گھومتے تھے جو
اسے گھورتے تھے۔ اس کو چھچھوروں کی بھری ہوئی ٹوکری سمجھتے تھے،
حالاں کہ ٹوکری میں نارنگیاں تھیں۔ ایک دن اس نے اپنی دو
نارنگیاں نکال کے آئینے کے سامنے رکھ دیں۔ اس کے پیچھے ہو کے
اس نے ان کو دیکھا مگر وہ نظر نہ آئیں۔ اس نے سوچا اس کی وجہ یہ
ہے کہ چھوٹی ہیں مگر وہ اس کے سوچتے سوچتے ہی بڑی ہو گئیں اور اس
نے ریشمی کپڑے میں لپیٹ کر آتش دان پر رکھ دیں۔'' ۱۰

مندرجہ بالا اقتباس میں ''دونارنگیاں''، ''ریشمی کپڑے میں لپیٹ کر آتش دان پر رکھنا''، ''آتش دان'' یہ سب جنسی عمل کے استعارے ہیں۔اسی طرح افسانے میں ڈرائیور کا بیگم کے جسم کی مالش، پھندنوں والا سرخ ریشمی ازار بند، نوکرانی کا قتل، بلوں کا باغ میں گھومنا، مرغیوں کا انڈے دینا یہ سب جنسی بے راہ روی اور ہوس پرستی کی علامت ہیں۔اور اس میں سب سے اہم اور بنیادی علامت ''پھندنے'' ہے۔ افسانہ ''کالی کلی'' میں قتل و غارت گری، زندگی اور موت کے فلسفے کو پیش کرنے کے لیے پرندے کو علامت بنایا ہے۔

غرض یہ کہ منٹو نے نت نئے تکنیک کے تجربات کئے اور سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس کے پس منظر میں حقیقت کو اجاگر کیا ہے۔ وہ اپنی مخصوص تکنیک کی وجہ سے دیگر افسانہ نگاروں سے منفرد اور ممتاز ہیں۔ان کے افسانوی متن میں ایسی گہرائی و تہہ داری ہے جو اپنے اندر معنی کا ایک خزانہ چھپائے ہوئے ہے۔اور اس پوشیدہ معنی کو منظر عام پر لانے کے لیے غور و خوض اور فکر و نظر کی ضرورت ہے تبھی متن میں پوشیدہ تکنیک کی تفہیم ممکن ہے۔

حواشی

۱۔ منٹو، افسانہ جی آیا صاحب، مشمولہ کلیات منٹو، جلد دوم، مرتبہ ڈاکٹر ہمایوں اشرف،ص۵۰،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی،۲۰۱۲ء۔

۲۔ منٹو، افسانہ ہتک، مشمولہ منٹو کے افسانے انتخاب اور مطالعات، مرتبہ قاضی افضال حسین، ص۶۳، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ،۲۰۱۳ء

۳۔ منٹو، افسانہ ٹوبہ ٹیک سنگھ، مشمولہ منٹو کے افسانے انتخاب اور مطالعات، ص۲۲۵

۴۔ منٹو، افسانہ پھندنے، مشمولہ منٹو کے افسانے انتخاب اور مطالعات، ص۲۵۹

۵۔ وہاب اشرفی، اردو فکشن اور تیسری آنکھ، ص۶۵، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۹۷ء

۶۔ ڈاکٹر محمد یٰسین، مضمون ''افسانے میں شعور کی رو''، مشمولہ اردو فکشن، مرتبہ آل احمد سرور، ص۳۷۱، لیتھو کلر پرنٹرس، علی گڑھ، ۱۹۷۳ء

۷۔ منٹو۔افسانہ ''سڑک کے کنارے''۔مشمولہ کلیات منٹو۔جلد دوم ص۱۵۶ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۲۰۱۲

۸۔ wikipedia the free encyclopedia.org

۹۔ منٹو، افسانہ فرشتہ، مشمولہ کلیات منٹو، جلد سوم، تحقیق متن و تدوین، ڈاکٹر ہمایوں اشرف، ص۵۸، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۱۳ء

۱۰۔ منٹو، افسانہ پھندنے، مشمولہ منٹو کے افسانے انتخاب اور مطالعات، ص۲۶۰

☆☆

بیدی کے افسانوں میں موضوعات کا تنوع

بیدی نے اپنی وسعت نظر، رفعت ذہنی، خود آگہی وخودنگہی سے ایسی طرزنو کی طرح ڈالی جو نہ صرف فکر انگیز اور اثر انگیز ہے بلکہ دیگر فنکاروں سے امتیازی خصوصیت کا حامل ہے۔ ان کی تحریروں میں وہ دھیما پن اور ٹھہراؤ ہے جو اپنے اندر معنی خیز گہرائی و گیرائی کا ایک لامتناہی سمندر سموئے ہوئے ہے۔انہوں نے زندگی کو محض تماشائی بن کر نہیں دیکھا بلکہ اس کا حصہ بنے اور آنے والے مصائب کو بھگتا اور برداشت کیا، جب پرآشوب وقت میں ہر جانب سے راہیں مسدود نظر آئیں تو انہوں نے اپنے لیے ایک الگ راستہ منتخب کیا، آخرش کامیابی نے ان کے قدم چومے۔

راجندر سنگھ بیدی یکم ستمبر ۱۹۱۵ء میں پیدا ہوئے۔ ادبی زندگی کا آغاز سولہ سال کی عمر میں کیا۔ انگریزی نظم ''باغ ارم'' ان کی پہلی تخلیق تھی۔ پہلی کہانی پنجابی میں ''دُکھ سُکھ'' کے عنوان سے چھپی اور اُردو کی پہلی کہانی ''مہارانی کا تحفہ'' ہے۔انہوں نے اس افسانے کو اپنی ناپسندیدگی کی بنا پر کسی مجموعے میں شامل نہیں کیا۔ ان کا کہنا تھا ''میری پہلی اور اصل کہانی 'بھولا' ہے''۔ بیدی نے فلمی مکالمے، ڈرامے، مضامین، خاکے وغیرہ بھی لکھے۔ تاہم ان کا اصل میدان فکشن ہے۔

چاردیواری کے اندر کی رنگارنگ حقیقی دنیا کی پیش کش بیدی کا طرّہ امتیاز ہے۔ البتہ وہ حقیقت کو من وعن بیان کردینے کے قائل نہیں۔ انہوں نے گردوپیش کی زندگی کی پیش کش میں کیمرے کی آنکھ کا استعمال نہیں کیا بلکہ اس کے لیے انہوں نے تخیل کا سہارا

لیا اور اسی کی مدد سے حیات کی دلکشی، محرومی، رنج ونشاط کی کھوج کی جو نہ محض مقناطیسی کشش رکھتی ہے بلکہ اس سے زندگی کی تفہیم ممکن ہوگئی۔ وہ تخیل کی بادہ پیمائی سے ایسی دنیا کی سیر نہیں کراتے جہاں کے لوگ انسان نہ ہوکر فرشتہ صفت ہوں۔ فی الجملہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ بیدی حقیقت اور تخیل کے امتزاج سے پیدا ہونے والے امر کو احاطۂ تحریر میں لاتے ہیں۔ اس اعتبار سے بیدی ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جنہوں نے زمانے کی چیرہ دستی اور تلخ حقائق سے نہ تو نظریں چرائیں اور نہ ہی اس کی پیش کش میں سفاک حقیقت نگار بنے۔ تاہم انہوں نے اپنی دوررس اور ژرف نگہی سے ایسی گہرائی وتہہ داری پیدا کی جس نے ان کے افسانوں کو لامتناہی وسعت عطا کردی اور ایسا وطیرہ اختیار کیا کہ کہیں بھی یکسانیت اور تکرار کا احساس نہیں ہوتا اور نہ ہی آپسی ٹکراؤ نظر آتا ہے۔ بلکہ ہر موضوع نئی سوچ، نیا مسئلہ اور نئی زندگی کا آغاز ہوتا ہے۔ مختصر سے دائرے میں تخلیق پانے والے یہ افسانے احساسِ لطافت غم، ریگ زارِ حیات، کشاکش حیات اور شعور حیات کا ایسا مکمل نمونہ ہیں، جس میں قاری گرتا پڑتا ٹھوکریں کھاتا اور خوشی وغم سے دوچار ہوتے ہوئے چلتا ہے۔ انہوں نے زندگی کی ایسی لامتناہی جہتیں پیش کیں جس سے قاری گوناگوں مسائل کا نہ صرف سامنا کرتا ہے بلکہ وہ حیرتوں کے سمندر میں ڈوبتا چلا جاتا ہے کہ آیا یہ ہمارے آس پاس کی ہی دنیا ہے۔ جس کے قریب ہوتے ہوئے بھی ہم اس سے ناواقف تھے؟

ڈاکٹر نثار مصطفیٰ رقم طراز ہیں :

> ''انہوں نے اپنے موضوعات کی حدیں وہیں تک رکھیں جن پر انھیں پوری دسترس حاصل تھی۔ جن سے ان کا اٹوٹ جذباتی رشتہ تھا اور جن کے ہر پہلو اور ہر محرک پر قضا وقدر نے غور وفکر کے مرحلے بار ہا درپیش کیے تھے'' [1]

انہوں نے شہری زندگی پر بہت کم افسانے لکھے ہیں، ان کے افسانوں کا محور ہندوستان خصوصاً دیہی زندگی کی فضا ہے، جس میں غریب اور نچلے متوسط طبقے کے عوام کی زندگی پر خامہ فرسائی کی ہے۔ ۔موضوع کو جاندار، اثر انگیز اور ناقابل فراموش بنانے کے

لیے محیر العقول واقعات کا سہارا نہیں لیا، بلکہ ایسی طرز ادا اور انداز بیان اختیار کیا جو موضوع میں مدغم ہو گیا کیونکہ بہ لحاظ مواد، اگر فن اختیار نہ کیا جائے تو موضوع یا مواد خواہ کتنا ہی غیر معمولی کیوں نہ ہو بے معنی اور بے وقعت رہ جائے گا۔ چونکہ بیدی نے بطور خاص ہندوستان کو اپنا موضوع بنایا۔ لہٰذا ان کے افسانوں میں یہاں کی تہذیب، رہن سہن، تیج تہوار، رسم ورواج، شادی بیاہ کی تقریبات کی رسوم، چھوت چھات، کریا کرم، پورن ماشی کا چاند، مکر سکرانت، عام عقیدہ، معمولی کہاوتیں، ہندو، مسلمان، سکھ، پادری، انسانی رشتوں کی پاسداری، غربت، روزمرّہ کے مسائل، استعاراتی، اساطیری اور دیومالائی عناصر کی فضا وغیرہ اپنے پورے جلو کے ساتھ موجود ہے۔ دیومالائی عناصر کا استعمال سب سے پہلے افسانہ ''گرہن'' میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ جس میں انہوں نے چاند کے گرہن کو عورت کے مصیبت زدہ زندگی سے منسلک کیا ہے اور اس توسط سے توہم پرستانہ اور فرسودہ عقائد پر بھی چوٹ کی ہے۔ یعنی گرہن کے دن حاملہ عورت کا معمولی سے معمولی کاموں میں احتیاط برتنا اور اس طرح پھونک پھونک کر قدم رکھنا گویا ہر قدم آنے والے بچے کی قسمت کا پیش خیمہ ہو دراصل توہم پرستانہ عقیدہ ہے۔

اقتباس ملاحظہ ہو۔

''ہولی کو اجازت نہ تھی کہ وہ کوئی کپڑا پھاڑ سکے...... پیٹ میں بچے کے کان پھٹ جائیں گے۔ وہ سی نہ سکتی تھی.......... منھ سلا بچہ پیدا ہوگا۔ اپنے میکے خط نہ لکھ سکتی تھی.......... اس کے ٹیڑھے حروف بچے کے چہرے پر لکھے جائیں گے..........'' ۲؎

مزید برآں انہوں نے اور بھی کئی ایسے چھوٹے چھوٹے عقائد کا ذکر اپنے افسانوں میں کیا ہے جو سماج میں رواج پا چکے ہیں۔ مثلاً جوتا پر جوتا چڑھ گیا تو گویا سفر پر جانا ہے۔ دن میں کہانی سنانے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں۔ چترتھی کے روز چاند پر نظر پڑنا اور پھر کچھ گڑبڑ ہو جانا۔ علاوہ ازیں ان کے بعض افسانے جیسے گرہن، بھولا، من کی من میں، چھوکری کی لوٹ، اپنے دُکھ مجھے دیدو وغیرہ ہندوستانی تہذیب کی مکمل عکاس

ہیں۔ افسانہ ''بھولا'' میں بھائی کا بہن کے گھر آ کر راکھی بندھوانا، سسر کا اپنی بہو کو دعائیں دینا یہ سب نہ صرف ہندوستانی تہذیب کو اُبھارتے ہیں بلکہ یہ انسانی رشتوں کی عظمت پر بھی دال ہیں۔ تہواروں میں ہندوؤں کے تہوار کا انہوں نے خصوصاً ذکر کیا ہے۔ ''مکر سکرانت'' کی خوبصورت تصویر افسانہ ''من کی من میں'' دیکھئے۔ ملاحظہ ہو :

''سکرانت بھی آ گئی اس دن سورج دھن راسی سے نکل کر مکر راسی میں داخل ہوتا ہے۔ اس لیے اسے مکر سکرانت کہتے ہیں۔ سکرانت کی دیوی نے سوائے مادھو کے پاپ کے گلاب گڑھ تو کیا، تمام دنیا میں پاپ کی بیخ کنی کے لیے اپنی بڑی بڑی آنکھوں کو پھیلا کر اور ترشول تان کر دنیا کا سفر کرنا شروع کر دیا تھا۔ سجی دھجی عورتیں، تِل، گڑ، بیر، امرود اور گنڈیریاں بانٹ رہی تھیں۔ پریم کے اس تبادلے کو ''اوٹی بھرن'' کہتے ہیں''۔ ۳؎

افسانہ ''چھوکری کی لوٹ'' میں رتنی کی شادی کی تمام رسوم کے ساتھ ہی چھوکری کی لوٹ کے رسم کو بھی پیش کیا ہے۔ افسانہ ''تلادان'' میں ''تلادان'' کی رسم کو دکھایا ہے۔ اس میں بچے کے جنم دن پر طویل عمر کے لیے اس کے برابر اناج تول کر غریبوں میں تقسیم کر دیا جاتا ہے۔ بیدی کا فن کسی ایک خطۂ زمین یا مقام کے لیے مخصوص نہیں۔ ان کے افسانوں میں ہندوستان کے مختلف گاؤں کی زندگی کی پیش کش کے ساتھ پنجاب کی دیہی زندگی کی عکاسی خاص طور سے دکھائی دیتی ہے۔ افسانہ ''چھوکری کی لوٹ'' سے دیہات کا ایک منظر ملاحظہ ہو :

''صحن میں چار پانچ برس سے لے کر بیس اکیس برس تک کی لڑکیاں سہیلے، بدھائی، بچھوڑے اور دیس دیس کے گیت گاتیں۔ چرخے کاتتیں اور سوت کی بڑی بڑی انٹیاں مینڈھوں کی طرح گوندھ کر بُنائی کے لیے جولاہے کے ہاں بھیج دیتیں کبھی کبھی کھلے موسم میں اُن کا رت جگا ہوتا تو صحن میں خوب رونق ہو جاتی اس وقت تو پرسادی

> چھوکرے کو پٹاریوں میں سے گلگلے، میوے، بادام، برفی وغیرہ
> کھانے کے لیےمل جاتی''۔ ۴۲

ہندوستان میں جہیز کے سلسلے میں ہونے والے مسائل کو بھی انہوں نے اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ''دیوالہ'' ، ''ایوالانش''میں اس کی بہترین کارفرمائی دیکھنے کو ملتی ہے۔ایوالانش، میں رقو کی سگائی جہیز کی وجہ سے ٹوٹ جاتی ہے ۔اور آخر تک شادی کے آثار نظر نہیں آتے۔''دیوالہ' کی روپا کا المیہ یہ ہے کہ دو گھروں کے بیچ جہیز کے جھگڑوں میں اس کو سسرال نہیں بھیجا جاتا ہے اور اس صدمے کی تاب نہ لاکر بخار اس کی ہڈیوں میں پہنچ کر موت کا اعلان کر دیتا ہے۔

بیدی نے جنس کو بھی موضوع بنایا ہے، تاہم جنسی جذبات کا سہارا انہوں نے وہیں لیا ہے جہاں پر اس کی ضرورت محسوس ہوئی مثلاً چیچک کے داغ، لمبی لڑکی، ببل، باری کا بخار، ٹرمینس سے پرے، متھن، کلیانی وغیرہ اس ضمن میں بہترین مثالیں ہیں ۔ برخلاف منٹو کے بیدی نے طوائف پر محض ایک ہی افسانہ لکھا ہے۔اور وہ ہے ''کلیانی''۔کلیانی نامی اس طوائف کے اندر مذہب کا وہی تقدس دیکھنے کو ملتا ہے جو منٹو کے یہاں سوگندھی اور سلطانہ میں موجود ہے۔اس ضمن میں سامنے کی مثال یہ ہے کہ کلیانی بھی پیسہ ملنے پر بھگوان کے سامنے ہاتھ جوڑتی ہے۔

بیدی کے افسانوں میں جنسی استحصال کی کرب ناک گونج سنائی دیتی ہے۔ ''یوکلپٹس'' کی ''لکھی'' نامی عورت اپنے شوہر کے ہاتھوں، گرہن کی ''ہولی'' اپنے شوہر اور اپنے گاؤں کے کتھورام'' کے ہاتھوں اور افسانہ''متھن'' کی ''کیرتی''، ''مگن'' نامی کباڑیے کے ہاتھوں جنسی استحصال کا شکار ہوتی ہے۔ ان کے افسانے محض زندگی کی کرب انگیز کشاکش کا مجسمہ نہیں بلکہ ان میں طنز و مزاح کا عنصر بھی پایا جاتا ہے ۔ بلکہ یہ کہنا درست ہوگا کہ وہ مذاق کے پیرایے میں سماج پر بھرپور طنز کرتے ہیں لمبی لڑکی، ایک عورت وغیرہ اس ضمن میں اہم افسانے ہیں۔

بیدی ترقی پسند افسانہ نگار ضرور تھے۔لیکن کبھی بھی وہ اس تحریک کے پابند نہیں

رہے۔وہ اپنے موضوعات و فن کے تئیں آزاد فن کار تھے۔انہوں نے ترقی پسندی کو اپنا مطمح نظر نہیں بنایا۔ چونکہ وہ شروع سے اعلیٰ و ادنیٰ طبقے کی تفریق کا شکار تھے اور غریب طبقہ کے مسائل و پریشانیوں کو خود انہوں نے اپنی آنکھوں سے دیکھا لہٰذا ان کے افسانوں میں غریبی، عام مزدوروں کی زندگی اور طبقاتی کشمکش کی پیش کش فطری امر ہے۔اس ضمن میں ''تلادان'' ''دس منٹ بارش میں'' ''سارگام کے بھوکے'' قابلِ ذکر افسانے ہیں۔

''سارگام کے بھوکے'' (کسی بھی افسانوی مجموعہ میں شامل نہیں ہے) دراصل سیاسی صورت حال پر مبنی افسانہ ہے ۔اس میں اس غریب اور بھوکے طبقہ کی معصومیت و مظلومیت کا بیان ہے جو طاقت ور سیاست دانوں کی بے توجہی کے سبب مجبور و بے بس ہو کر موت کے منہ میں چلے گئے۔''دس منٹ بارش میں'' کی راٹا شوہر کے چھوڑ کر چلے جانے کے بعد دردناک زندگی بسر کرنے پر مجبور ہے۔ بارش میں راٹا کی گھوڑی ''رامی'' کے گم ہو جانے پر 'راوی' اور اس کا دوست پراشر نامی آدمی (جو امیر طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں) ضرور اس کی مدد کرتے ہیں لیکن مقابل کی بے چارگی، بے بسی اور بے سہارا پن کو دیکھ کر جس طرح ان کی حیوانی جبلت سر اٹھاتی ہے وہ راٹا کے عدم تحفظ کا احساس دلاتی ہے۔افسانہ''تلادان'' کا 'بابو' دھوبی کا بچہ ہو کر بھی اپنے آپ کو کسی سے کمتر نہیں سمجھتا اس کی چال چلن، عادتیں، رہن سہن کے طریقے بالکل بابوؤں جیسے ہوتے ہیں۔شاید اسی باعث وہ اپنے ہم عمر امیر دوست سکھی نندن کے جنم دن پر ہونے والے 'تلادان' کا اتنا گہرا اثر لیتا ہے۔وہ سوچتا ہے کہ اس کا جنم دن اس طرح کیوں نہیں منایا جاتا۔وہ اپنے دوست کے تلادان کے آٹے کی روٹی تک کو کھانا پسند نہیں کرتا ہے۔سارا سارا دن کھیل کود سے کٹ کر اپنے باپ کے ساتھ گھاٹ پر پڑا رہتا ہے۔یہ تمام حرکات اس کے اندر پنپنے والی اس بغاوت کو ظاہر کرتی ہیں جو امیر طبقہ کے خلاف اس کے دل و دماغ میں سرایت کر گئی تھی۔

اس ضمن میں وقار عظیم رقم طراز ہیں :

> ''بیدی کے افسانوں میں متوسط طبقے کی زندگی کا گھریلو اور روزمرہ
> ماحول ہے ۔کلرک ہیں، ان کے معمولات زندگی ہیں۔مزدور ہیں

اور اقتصادی بدحالی سے دبے ہوئے غریب ہیں۔لیکن ان سب
چیزوں میں ان کا نقطۂ نظر محض اشتراکی نہیں، وہ اشتراکیت سے بھی
آگے بڑھ کر انسانیت کے وسیع اور دردمند نقطۂ نظر کے قائل ہیں''۔ ۵

گھر کی چار دیواری میں قید گھریلو عورت کی نفسیات کی پیش کش بیدی کے افسانوں کا خاص موضوع ہے۔ یہ عورتیں وفا، ایثار وقربانی کی ایسی ہستی ہیں جو راہ وفا میں اپنا سب کچھ لٹا کر بھی وہ عزت ومقام حاصل نہیں کر پاتیں۔جس کی وہ مستحق ہیں۔''دس منٹ بارش میں'' کی ''راتا'' میں اس ہندوستانی عورت کا روپ جھلکتا ہے جو شوہر کی بے وفائی کے بعد بھی پوری زندگی اسی ایک مرد سے وابستہ رہنا چاہتی ہے''۔''اپنے دکھ مجھے دیدو'' کی ''اندو'' وہ مکمل ہندوستانی عورت ہے جس نے اپنی پوری زندگی مدن اور اس کے گھر والوں کی خدمت میں وقف کر دی۔اس نے مدن سے اس کے سارے دکھ درد مانگ لیے اور اس کی جانب سے مطمئن ہوگئی کہ وہ بھی اس کے جذبات کو سمجھے گا مگر بجائے اندو کو سمجھنے کے مدن دوسری عورت کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔جس سے اس کو شدید تکلیف پہنچتی ہے۔

بیدی کے افسانوں کا بنیادی موضوع انسان کی انسانیت اور اس کی فطری معصومیت ہے۔ یہ معصومیت ان کے ہر قسم اور ہر عمر کے کرداروں میں جھلکتی ہے۔کہیں یہ ہمارے چہروں پر مسکراہٹ کے پھول بکھیر دیتی ہے تو کہیں رلانے پر مجبور کر دیتی ہے۔ بھولا، منگل اشٹکا، من کی من میں، صرف ایک سگریٹ، رحمان کے جوتے وغیرہ اسی نوع کے افسانے ہیں۔''رحمٰن کے جوتے'' میں بوڑھا رحمٰن خود اپنی ہی معصومیت کا شکار ہو جاتا ہے۔ وہ جوتے پر جوتا چڑھنے کو سفر کی پیشن گوئی سمجھ کر اپنی بیٹی نواسے اور داماد سے ملنے کے لیے چل دیتا ہے اس بات سے بے خبر کہ یہ سفر اس کو ہمیشہ کے سفر پر روانہ کرنے والا ہے۔

غرض یہ کہ بیدی کے افسانوں کے موضوعات غیر بسیط ہوتے ہوئے گہرائی وتہہ داری کا مکمل نمونہ ہیں ۔ انہوں نے جس موضوع کو بھی اپنایا اس کے ساتھ مکمل انصاف کیا ہے۔البتہ بعض افسانے ایسے ہیں جس میں بظاہر لگتا ہے کہ انہوں نے جس موضوع کو

بنیاد بنایا ہے اس کے بجائے کسی دوسرے نکتہ پر زیادہ زور دیا جا رہا ہے۔تاہم غور سے دیکھا جائے تو یہ بیدی کا ایک فن ہے کہ افسانے میں قاری دو دو کہانیوں کے مزے لیتا ہے مثلاً افسانہ ''گرم کوٹ''میں گرم کوٹ سے زیادہ دس روپے کے کھونے اور ملنے پر زیادہ اصرار ملتا ہے۔

اسلوب احمد انصاری نے صحیح کہا ہے کہ :

''مواد اور فن کے اعتبار سے اگر اُردو کے دو بڑے کہانی لکھنے والوں
کا نام لیا جائے تو بلاشبہ وہ پریم چند اور راجندر سنگھ بیدی ہی ہو سکتے
ہیں۔''۶

☆☆

حواشی

۱ ڈاکٹر نثار مصطفیٰ، راجندر سنگھ بیدی: شخصیت اور فن، ص:۸۱۔۸۲، جنوری ۱۹۸۰ء

۲ بیدی افسانہ گرہن مشمولہ کلیات بیدی مرتبہ وارث علوی، جلد اول، ص:۱۹۱، ۲۰۰۸ء

۳ افسانہ ''من کی من میں'' مشمولہ کلیات بیدی جلد اول، ص:۶۴

۴ چھوکری کی لوٹ، ص:۸۵

۵ وقار عظیم، نیا افسانہ، ص:۱۹۸ ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ سن اشاعت ۱۹۸۲

۶ اسلوب احمد انصاری، ترقی پسند ادب، مرتبہ عزیز احمد ص:۱۰۴۔ اپریل ۱۹۸۸ء

بیدی کے افسانوں میں کردارنگاری

فکشن کی دنیا میں بیدی ایک ایسی معتبر شخصیت ہیں جنھوں نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں اور کارناموں کے توسط سے عدیم المثال شہرت حاصل کی۔ان کی مقبولیت کا رازنفسیاتی گہرائی، منفرد ودل پذیراسلوب بیان، پرکشش و مدھم لب ولہجہ، شائستگی، برجستگی، بے ساختگی (spontaneity) اورنثر کے اس دھیمے پن میں ہے جوان کے افسانوں کورک رک کرایک نئے احساس کے باوصف پڑھنے پراکساتا ہے۔

بیدی کے افسانوں کی دوسری تمام خصوصیات کے ساتھ ایک اہم خصوصیت ان کی کردارنگاری ہے۔یہ کردار ہی ہیں جن کے بغیر کہانی میں دلچسپی ودلکشی پیدا کرناممکن نہیں ہے۔ان کے افسانے مختلف قسم کے کرداروں کا نگارخانہ ہیں۔انھوں نے امیر، غریب، جوان مرد۔عورت۔بوڑھے حتی کہ بچوں تک کی نفسیات اورمعصومیت کو پیش کیا ہے۔ کرداروں کی انھیں سائکی اوران کے طبعی ماحول پر مضبوط گرفت ہونے کے سبب یہ کرداران کی تخلیقی شناخت بن گئے ۔راجندر سنگھ بیدی اپنے کرداروں کوزندگی کی سنگلاخ راہوں پر چلنے کے لیے تنہانہیں چھوڑتے۔وہ ان کے ہرخوشی وغم میں شریک ہوتے ہیں۔ نیز یہ کرداروواقعات میں اس طرح مدغم ہیں کہ ان کوایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ وہ واقعات کے توسط سے کرداروں کو پیش کرتے ہیں نہ کہ کرداروں کے ذریعے واقعات کو۔اس کے باوجودافسانے کے خاتمے کے بعد قاری کے ذہن پرسب سے زیادہ گہرانقش کسی کردار کا ہوتا ہے۔

ان کے کرداروں کی تعمیر وتخریب کا خمیر ہندوستان کی گھریلوزندگی کی چاردیواری سے اٹھا ہے۔یہ کرداراس مختصرسی دنیا میں مقید ہوکررموز حیات کی ان ڈھکے چھپے رازوں کا پردہ فاش کردیتے ہیں جس سے لوگوں کو واقفیت تک نہیں ہوتی۔چونکہ ان کا تعلق گھریلوزندگی سے ہے اس لیے یہ رشتوں کی معنویت کی تفہیم رکھتے ہیں اورانہیں رشتوں کی بنیاد پر یہ ایک دوسرے سے وابستہ ہیں مثلاً افسانہ ''اپنے دکھ مجھے دیدو'' میں ''اندو'' مدن کے بہن بھائیوں کا ایک ماں کی طرح خیال رکھتی ہے۔وہ چھوٹے پاشی کواپنا بچہ سمجھنے لگتی ہے۔اسی طرح اندو کا سسر ''دھنی رام'' اپنی بہو کے کھانے پینے اورصحت کا خیال رکھتا ہے۔ وہ رات کوخود ہی دودھ کا گلاس اندو کے پاس لے آتا ہے اوراس کے منع کرنے کے باوجود گلاس چارپائی کے سرہانے رکھ دیتا ہے۔علاوہ ازیں ان کا ایک دوسرا افسانہ ''بھولا'' پرنظرڈالیں تو وہاں پورا گھرانا محبت کی زنجیر میں مقیدنظرآتا ہے مایااپنے بھائی کی محبت میں اس کے لیے مکھن جمع کرتی ہے بھائی اپنے بھانجے سے ملنے اور بہن سے راکھی بندھوانے خوداس کے گھرآتا ہے۔بھانجہ اپنے ماموں کا شدت سے انتظار کرتا ہے۔سسر اپنی بہواور پوتے سے بہت پیار کرتا ہے اوران کی چھوٹی چھوٹی خوشیوں کا خیال رکھتا ہے۔ غرض کہ اس افسانے میں سسر کا اپنی بہواور پوتے سے محبت، بہن کا اپنے بھائی اور ماموں کا بھانجے سے محبت نے اس مختصر سے کنبہ کومضبوط رشتے میں باندھ دیا ہے۔

زنجیر میں مقید اسی باہمی بندھن نے ان کرداروں کو ہمہ جہت (Multidimensional) بنادیا ہے۔اوران کی یہی ہمہ جہتی' گہری معنویت لامحدود تفہیم کا سبب بنتی ہے۔اسی باعث بیدی کے کردارا کہرے پن کے عیب سے پاک ہیں۔

گوپی چندنارنگ یوں رقم کرتے ہیں

> ''ان کے مرکزی کردار اکثر و بیشتر ہمہ جہتی [Multidimensional] ہوتے ہیں۔جن کا ایک رخ واقعاتی اوردوسراآفاقی وازلی [Archetypal] ہوتا ہے''۔[1]

دراصل multidimensional کا لفظ multi اس بات کی جانب اشارہ یہ ہے

کہ کردار اپنی سوچ، نفسیات، افعال واعمال کے اعتبار سے کئی رخوں کا مالک ہوسکتا ہے۔ البتہ گوپی چند نارنگ نے بیدی کے کرداروں کے کئی رخوں میں سے دو رُخ کی جانب خصوصاً توجہ دلائی ہے۔ (۱)واقعاتی (۲)آفاقی۔ ان کے کردار کس طرح سے multidimensional ہیں وہ ہم ان کے چند کرداروں بھولا، لاجونتی اور سندر لال کے مطالعے سے بآسانی تفہیم ممکن ہے۔مثلاً کردار ''بھولا'' میں بیدی نے ایسی شعور پیدا کی ہے جو کسی بچے سے کم ہی امید کی جاسکتی ہے۔''دن میں کہانی سنانے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں'' یہ ایک کہاوت ہے جو بابا نے بھولا کو محض ٹالنے کی غرض سے کہا تھا لیکن یہ کہاوت اس کے لاشعور میں بیٹھ جاتی ہے۔اور پھر رات کے اندھیرے میں اپنے ماموں کو ڈھونڈ نے نکل پڑتا ہے جو اسی دن آنے والے تھے اور اس کی دانست میں راستہ بھول گئے تھے۔ان تمام باتوں کے علاوہ بھولا اس قدر معصوم ہے کہ وہ اپنے ماموں کو اپنی ماں کا بھی ماموں بتاتا ہے۔ یہ بات اس کی فہم سے بالاتر ہے کہ ایک ہی شخص کس طرح ایک ہی وقت میں کسی کا بھائی اور کسی کا ماموں ہوسکتا ہے۔اس اعتبار سے بیدی نے اس کردار کو خواہ کتنا ہی سمجھدار کیوں نہ دکھایا ہو انھوں نے اس کی اس معصومیت کو بھی برقرار رکھا ہے جو ایک بچے کی فطرت ہے۔اس طرح یہ کردار اکہرے پن کے عیب سے پاک ہے، یہی بیدی کا فنی کمال ہے جو کردار نگاری کے ضمن میں ان کو امتیازی حیثیت عطا کرتا ہے۔

'لاجونتی' اور 'سندر لال' کے کردار کی گہرائی میں جائیں تو دونوں ہی کئی جہتوں کے مالک نظر آتے ہیں۔ بیدی نے ان کرداروں کی نفسیات کو تقسیم ہند کے پس منظر میں پیش کیا ہے۔واقعہ کچھ یوں ہے کہ فسادات میں اغوا ہونے والی عورتوں میں ''لاجونتی'' بھی شامل تھی۔شاید اسی باعث سندر لال ''دل میں بساؤ'' تحریک کے کام کو بہت تندہی سے انجام دے رہا تھا اور ساتھ ہی دوسروں کو ان مغویہ عورتوں کو اپنانے کا مشورہ بھی۔اس کا کہنا تھا کہ اس میں ان کا کوئی قصور نہیں ہے، قصوروار ہم ہیں جو ان دیویوں کی حفاظت نہیں کر سکے۔ اس بات پر کسی کو گمان نہیں تھا کہ سندر لال اپنی اس بیوی کو اپنالے گا جو کسی اور کے پاس رہ کر آئی ہو۔دراصل ہوتا بھی یہی ہے کہ لاجو کے ملنے پر ایک لمحہ کے لیے سندر لال کی وہ

نفسیات ابھر کر سامنے آجاتی ہے جو عموماً ایک مرد میں ہوتی ہے۔وہ لاجو کو دیکھ کر ٹھٹھک جاتا ہے کیوں کہ وہ پہلے کی بہ نسبت تندرست ہوگئی تھی۔اسے یہ سوچ کر بہت صدمہ ہوتا ہے کہ اس کا مطلب وہ پاکستان میں بہت خوش تھی ،لیکن وہ اس وقت بالکل خاموش رہتا ہے اوراس کی یہ خاموشی لاجو کو قبول کرنے کی رضامندی تھی۔ بیدی اگر چاہتے تو یہ بھی دکھا سکتے تھے کہ سندر لال لاجونتی کو دیکھ کر اپنی بات سے پھر جاتا ہے اوراس کو قبول نہیں کرتا لیکن اس وقت بہت ڈرامائی کیفیت پیدا ہوجاتی اور سندر لال Villian کے روپ میں سامنے آتا اور ایک اکہرا کردار ہوتا۔ اور یہ بیدی کے مزاج کے خلاف تھی کیوں کہ وہ بہت سوچ سمجھ کر اور گہرائی میں جاکر کردار کی نفسیات پیش کرتے ہیں۔لہٰذا انھوں نے اس کردار کی دوسری جہت یہ پیش کی کہ اس نے لاجونتی کو قبول تو کرلیا لیکن وہ شخص جو لاجونتی کو معمولی معمولی بات پر پیٹ دیا کرتا تھا۔اس کو اتنی عزت اور محبت دیتا ہے کہ دیوی سمجھنے لگا۔اگر بیدی سندر لال کی بابت یہ نہیں بتاتے کہ وہ لاجونتی کو مارتا تھا لیکن اب اس کے ساتھ ایسا برتاؤ کرتا ہے جیسے وہ کانچ کی کوئی چیز ہو جو چھوتے ہی ٹوٹ جائے گی تو اس وقت بھی یہ کردار اکہرا ہوتا۔دوسری طرف لاجونتی کو اس کی محبت گوارا نہیں ہورہی ہے، کیونکہ وہ یہ سمجھنے لگتی ہے کہ اس نے مجھے پہلے کی طرح قبول نہیں کیا۔اگر وہ یہ سوچ کر خوش ہوجاتی کہ سندر لال اب مجھے مارتا نہیں بلکہ مجھ سے محبت کرتا ہے تو یہ عورت کی نفسیات نہیں ہے۔وہ تو اس کی وہ پرانی لاجو ہو جانا چاہتی تھی جو بات بات پر لڑتے تھے۔لہٰذا آہستہ آہستہ اس کی خوشی شک اور وسوسے میں بدلنے لگتی ہے۔

ان کرداروں کا ایک رخ واقعاتی ور دوسرا آفاقی وازلی (Archetypal) اس طور ہے کہ یہ دونوں ہی کردار تقسیم ہند اور فسادات کے واقعات کے تحت عمل کر رہے ہیں۔ اگر اس کہانی کے پس منظر کو ہٹا کر ان کی نفسیات کی گہرائی میں جاتے ہیں تو اس وقت پنجاب میں واقع ہونے والے ان واقعات کی کوئی اہمیت نہیں رہ جاتی ہے۔ اہمیت رہتی ہے تو صرف ان کرداروں کی نفسیات کی جن کا impliment کسی بھی علاقے اور کسی بھی زمانے میں ہوسکتا ہے۔ چنانچہ یہ کردار صرف اپنے زمانے میں ہی مقید ہو کر نہیں رہ گئے بلکہ آفاقی

(Universal) ہو گئے اور اسی نفسیات نے ان کو ازلی اور مثالی بنا دیا۔ گویا کتنا ہی زمانہ بدل جائے اور کتنا ہی modern کیوں نہ ہو جائے عورت اور مرد کی اس نفسیات کو کوئی نہیں بدل سکتا۔ بیدی کے افسانوں میں ایسے منفی کردار بھی ہیں جو رشتوں کی معنویت کو نہیں سمجھتے مثلاً افسانہ گرہن میں ''لالی'' کو اس کے سسرال میں کبھی سکون نہیں ملا۔ ساس اور شوہر دونوں نے اس کی زندگی کو جہنم بنا دیا۔

اقتباس ملاحظہ ہو

> ''میں پوچھتا ہوں بھلا اتنی جلدی کا ہے کی تھی؟'' ''جلدی کیسی؟'' رسیلا پیٹ کی طرف اشارہ کرتے ہوئے۔ ''یہی۔۔۔تم بھی تو کتیا ہو کتیا'' ہولی سہم کر بولی۔ ''تو اس میں میرا کیا قصور ہے؟ ہولی نے نادانستگی میں رسیلے کو وحشی، بدچلن، ہوس ران سبھی کچھ کہہ دیا۔ چوٹ سیدھی پڑی۔ رسیلا کے پاس اس بات کا کوئی جواب نہ تھا۔ لاجواب آدمی کا جواب چپ ہوتی ہے اور دوسرے لمحے میں انگلیوں کے نشان ہولی کے گالوں پر دکھائی دینے لگے'' ۲؎

بیدی کا بنیادی سروکار انسان کی اصل فطرت سے ہے اور انسانی فطرت یہ ہے کہ وہ ہر حال میں ہر قسم کے اخلاقی، سماجی، سیاسی اور معاشی دباؤ سے آزادی کا خواہاں ہے۔ سماج کی نظروں میں اضافۂ قدر و منزلت کی خاطر انسان اپنی بنیادی اور جذباتی ضرورتوں کی بلی تو چڑھا دیتا ہے لیکن پوری زندگی بے اطمینانی، بے سکونی اور بے چینیوں کے دلدل میں پھنسا رہتا ہے۔ وہ حتی الامکان اس سے نکلنے کی سعی میں ناکام رہتا ہے۔ بیدی انسانی فطرت کی اس آزادی کو ہر عمر کے انسانوں میں دیکھنے کے خواہاں ہیں۔ آزادی کے اس نکتہ کو افسانہ ''جب میں چھوٹا تھا'' کے معصوم بچہ کے کردار سے بخوبی سمجھا جا سکتا ہے۔ یہ محض بیدی کی نہیں بلکہ ہر اس معصوم بچے کی کہانی ہے جن کے والدین بچپن سے ہی روک ٹوک کر ان کی آزادی سلب کر لیتے ہیں۔ افسانے کا مرکزی کردار بچہ باادب باتمیز کے سرخ نشان کے تمغہ کے حصول کی خاطر اپنی جبلت پر قابو پا لیتا ہے، لیکن گزرتے وقت کے ساتھ یہ

امتیازی تمغہ اس کے دل و دماغ کو دیمک کی طرح چاٹنے لگتا ہے۔ بالآخر ایک دن اندر ہی اندر پنپنے والی بغاوت سر ابھارتی ہے اور پھر وہ لال نشان کو سر سے اتار پھینکتا ہے اور اپنے ہم عمر بچوں کی طرح آزاد پرندہ بن جاتا ہے۔

اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''انسان کی فطرت کتنی آزادی کی طالب ہے۔ ملکی آزادی، جسمانی اور شخصی آزادی، روحانی آزادی،..........اس کا اندازہ کوئی بااخلاق غلام نہیں لگا سکتا۔ انسان تو چاہتا ہے کہ اسے روٹی کپڑے کی لعنت سے بھی آزاد کر دیا جائے'' ۳؎

بچوں کی نفسیاتی گرہیں کھولنے میں بیدی کو امتیازی حیثیت حاصل ہے۔ انھوں نے اپنے اکثر افسانوں میں بچوں کو مرکزی حیثیت دی ہے۔ مثلاً بھولا، بابو، ببل، پرسادی رام وغیرہ ایسے کردار ہیں جو اپنی معصومیت اور ذہانت سے قاری کا دل جیتتے ہیں۔ مزید ایسی معصومیت صرف بچوں میں ہی نہیں بلکہ بڑوں میں بھی نظر آتی ہے۔ دراصل یہی وہ صفت ہے جو قاری کے دل میں ان کرداروں کے تئیں بھی ہمدردی کا جذبہ پیدا کرتا ہے جو بظاہر برے افعال واعمال کے مرتکب ہیں، کیونکہ یہ کردار باطنی طور پر معصوم ومظلوم ہیں۔ زین العابدین اسی نوع کا کردار ہے جو بظاہر تو چوری کرتا ہے لیکن اندر سے وہ ایک ایماندار شخص ہے جس نے نہ کبھی بے ایمانی کی اور نہ ہی کسی کے دل کو ٹھیس پہنچائی۔

بیدی کے کردار بولنے اور سوچنے سے زیادہ عمل کر کے دکھاتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں ایسے کرداروں کی کمی نہیں جو دوسروں کی مدد کے لیے اپنی جان دینے کو تیار رہتے ہیں۔ ان کے اندر ہمدردی اور رحم دلی کا جذبہ موجود ہے۔ ''من کی من میں'' کا مادھو اور ''کوارنٹین'' کا بھاگو اسی نوع کے کردار ہیں۔ مادھو ایک ایسی بیوہ کی مدد کرتا ہے جس کا سماج میں کوئی پرسان حال نہیں، لیکن ستم ظریفی یہ ہے کہ اس کے اس اَمر کو سراہنے کے بجائے لوگ اس کا مذاق اڑاتے ہیں۔ اسی طرح ''بھاگو'' پلیگ کی پرواہ کیے بغیر مریضوں کی گندگی کی صفائی کرتا اور ان کی ہر طرح سے خدمت کرتا ہے۔ کوارنٹین میں پلیگ سے متاثرہ

مردہ مریضوں کو جلا دیا جاتا تھا، ایک بار نادانستگی میں زندہ مریض کو مردہ سمجھ کر آگ میں ڈال دیا جاتا ہے جیسے ہی وہ اپنے ہاتھ پاؤں مارنا شروع کرتا ہے بھاگو آگ میں کود کر اس کو نکال لاتا ہے۔ وہ بچ تو جاتا ہے لیکن جس طرح وہ تڑپ تڑپ کر مرتا ہے کوارنٹین میں شاید ہی کوئی مریض اس قدر تکلیف میں مرا ہو۔ بھاگو سے اس کی تڑپن دیکھی نہیں جاتی، وہ سوچتا ہے کاش میں نے اس کو نہ بچایا ہوتا اور یہی سوچ اس کی گہری ہمدردی اور انسانیت کا ثبوت ہے۔

بوڑھوں کی کردار نگاری میں بیدی نے اپنی ایک الگ پہچان قائم کی۔ انھوں نے ان کے دروں خانۂ وجود میں پلنے والے نفسیاتی پیچیدگیوں اور مسائل کو سامنے لا کھڑا کیا۔ وہ یہ کہ بڑھاپے میں انسان ازسرنو جوان ہو جاتے ہیں۔ وہ چاہتے ہیں کہ گھر میں ان کو زیادہ سے زیادہ اہمیت دی جائے نیز ان کے اندر اپنے کو عقل کل سمجھنے کی عادت پیدا ہو جاتی ہے اور جب یہ ساری چیزیں نہیں مل پاتیں تو پھر وہ چڑچڑے ہو جاتے ہیں۔ ''صرف ایک سگریٹ'' کا بوڑھا سنت رام ایک ایسا ہی کردار ہے جس کو زندگی کے آخری مرحلے میں محبت میسّر نہیں، بیوی چڑچڑی ہوتی جا رہی ہے، بیٹا ''پال'' سیدھے منھ بات نہیں کرتا، کاروبار میں گھاٹا ہو رہا ہے۔ یہ ایں سبب وہ جنس اور کاروبار کے ضمن میں غیر محفوظیت کے احساس کے شکنجوں میں جکڑ جاتا ہے۔ علاوہ ازیں مکتی بودھ، ایک باپ بکاؤ ہے، غلامی، کچھمن، وہ بڈھا، وغیرہ افسانوں میں بوڑھوں کو مرکز بنایا گیا ہے۔

بیدی کے افسانوں میں ایسے کردار بھی موجود ہیں جو پوری زندگی محرومیوں کا شکار رہے۔ یہ جذباتی، جنسی اور پیار محبت کے ان حسین لمحوں کی محرومی تھی جو جوانی گزرنے کے بعد بھی نصیب نہیں ہوئی تھی۔ افسانہ '' کچھمن'' کا کردار کچھمن اور ''منگل اشٹکا'' کا جیوارام بڑھاپے کے دہلیز پر کھڑے ہیں لیکن عورت کی تمنا دل سے نہیں گئی۔ تاہم ان دونوں کرداروں میں بنیادی فرق ہے، کچھمن شادی کا شدت سے خواہشمند نہیں کیونکہ لاشعوری طور پر وہ اس بات سے بے خبر ہے کہ اس کو عورت کی ضرورت ہے۔ وہ تو بس ایک ایسی خوبصورت دنیا میں رہنا چاہتا ہے جس میں ''گوری''، جیسی حسین لڑکی ہو۔ یہی سبب ہے کہ وہ گوری اور گاؤں کی دوسری عورتوں کے سامنے اپنے وجود کا احساس دلاتا ہے، ان کے

سامنے زیادہ سے زیادہ بوجھ اٹھانے کے لئے تیار رہتا ہے۔ اور یہی بہادری ایک دن اس کے لیے موت کا مرثیہ بن جاتی ہے۔ پنڈت جیوارام سماج کے انگشت نمائی کے خوف سے شادی نہیں کرتا ہے۔ لیکن عمر کے اس حصے میں منڈپ میں شادی کے منتر پڑھتا ہے تو اس کے دل میں دکھ کی زبردست ٹیس اٹھتی ہے، وہ شدت سے شادی کا خواہشمند ہو جاتا ہے۔ اور اپنے اس مقصد کے حصول میں افسانے کے دوسرے کرداروں وجئے اور نیل رتن کے ہاتھوں سفاک مذاق کا نشانہ بن کر رہ جاتا ہے۔ اس کی دیرینہ دبی ہوئی خواہش کا اس طرح گلا گھٹتا ہے کہ وہ مرتے دم تک شادی کا خواب نہیں دیکھتا۔ جیوارام کی زندگی کی داستان کچھمن کے برخلاف طربیہ پر ختم ہوتی ہے۔ تاہم یہ جیوارام کی زندگی کا ایک ایسا المیہ ہے جس سے وہ پوری زندگی پیچھا نہیں چھڑا سکتا۔

عورتوں کے کردار کی پیشکش میں بیدی کا سب سے اہم کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے بکھری ہوئی منتشر عورت کو ایک مکمل عورت کے روپ میں پیش کیا، جو کبھی بیوی کے روپ میں نظر آتی ہے، کبھی بیٹی، کبھی ماں، کبھی بہن۔ مثلاً افسانہ ''بھولا'' کی مایا بہن کے روپ میں سامنے آتی ہے تو ''گرم کوٹ'' کی شمی اور ''اپنے دکھ مجھے دیدو'' کی اندو بیوی کے روپ میں۔ ''اندو'' تو وہ مکمل ہندستانی عورت ہے جو محض بیوی نہیں بلکہ تمام تر رشتوں کا مجسمہ ہے۔ ''دس منٹ بارش'' کی راٹا اور ''کوکھ جلی'' کی بوڑھی عورت ماں کے روپ میں نظر آتی ہے تو ''یوکلپٹس'' کی کندن ایک بیٹی کے روپ میں۔ بیدی کے افسانوں میں اکثر عورتیں مظلومیت کا شکار ہیں مثلاً گرہن کی لالی کو اس کے سسرال میں کبھی سکون نہیں ملا اور جب وہ اس مصائب زدہ زندگی سے اکتا کر اپنے مائیکے بھاگی تو اسی کے گاؤں کے آدمی کھتورام نے اس کو اپنی ہوس کا نشانہ بنایا۔ ''گھر میں بازار میں'' کی ''پریہ درشی'' وہ مظلوم عورت ہے جو بیوی کا درجہ کبھی حاصل نہیں کر پائی وہ اپنا سارا سکھ چین نچھاور کرنے کو تیار ہے۔ لیکن اس کا شوہر اس کو محض ایک طوائف کے روپ میں ہی دیکھتا ہے۔ اس کی بالادستی کا عالم یہ ہے کہ درشی اس سے پیسہ مانگنے میں بھی جھجھک محسوس کرتی ہے۔

بیدی کا فن کردار تخلیق کرنے میں نہیں بلکہ کردار سازی میں مضمر ہے۔ اور یہی وہ

امر ہے جو ان کی تخلیق کی امتیازی خصوصیت ہے ان کے کردار Type یا مثالی نہیں بلکہ وہ تو ایسے جیتے جاگتے معمولی کردار ہیں جن کو ہم اپنا Ideal بھی نہیں بناتے مثلاً افسانہ ''گرم کوٹ'' کے معمولی کلرک کو بیدی نے اس انداز سے پیش کیا ہے کہ وہ کلرکوں تک کا نمائندہ نہیں بن پاتا۔انھوں نے اپنے کرداروں کا طبقاتی،معاشرتی،معاشی پس منظر قائم کیا اور ان کی زندگی کے تلخ و شیریں حالات و کیفیات سے ہمیں روشناس کرایا۔ان کرداروں میں کہیں بھی جھول نہیں۔فطری انداز میں ترقی کے مراحل طے کرتے ہیں،حتیٰ کہ ان کی پرورش و پرداخت بھی بالکل فطری انداز میں ہوئی ہے۔غرض کہ بیدی نے تاریکی میں روشنی اور منفی پہلوؤں میں مثبت پہلو تلاش کیا۔اور یہی بیدی کا کمال ہے کہ کرداروں کی نفسیاتی اور انفرادی زندگی سے سروکار رکھنے کے باوجود یہ کردار سماج سے کٹ کر اور گھریلو زندگی کی چہار دیواری میں مقید ہو کر نہیں رہ گئے۔

☆☆

حواشی

۱۔ اردو افسانہ روایت و مسائل،مرتبہ گوپی چند نارنگ،ص ۴۱۷،۲۰۰۴ء
۲۔ بیدی، افسانہ 'گرہن'، مشمولہ کلیات بیدی، جلد اوّل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، ص۱۹۴،۲۰۰۸ء
۳۔ بیدی،افسانہ 'جب میں چھوٹا تھا'، مشمولہ کلیات بیدی، جلد اوّل،ص ۳۷۶

بیدی کے افسانوں میں بچّوں کی نفسیات

(افسانہ ''تلادان'' کے حوالے سے)

نفسیات نام ہے "Study of behaviour and mind" کا۔ماہرین نفسیات نے انسان کی پیدائش سے بڑھاپے تک اس کے برتاؤ میں آنے والی تبدیلیوں کے ضمن میں اہم اور ٹھوس (Concrete) وجوہ پیش کی ہیں۔ Kohlberg, Piaget, Freud, Erikson وغیرہ اس ضمن میں اہم نام ہیں۔نفسیات کے مطالعے کی بنیاد کا تعلق انسان کی اخلاقی اور جنسی زندگی سے بھی ہے اور سماجی و معاشی سے بھی۔ماہرین نفسیات نے خصوصاً بچوں کی نفسیات کے سلسلے میں اہم کارنامے انجام دیے۔بچپن کی زندگی ہی انسان کے آنے والی زندگی پر اپنا گہرا اثر چھوڑتی ہے۔

ابتدائی دور کے افسانہ نگاروں نے نفسیات پر کوئی خاص توجہ نہیں دی۔لہٰذا ان کرداروں میں کوئی ارتقا (development) بھی نہیں ہوتا تھا۔تاہم بعد کے افسانوں میں ''نفسیات'' ایک اہم موضوع بن گیا۔انسان کے اندر دو چیزیں کارفرما ہوتی ہیں۔ایک تو اس کا ظاہری عمل ہے جو وہ سماج کے دباؤ (Pressure) میں آ کر کرتا ہے۔ دوسرا اس کا وہ فطری عمل (Natural Act) ہے جو اس کے دماغ میں کارفرما رہتا ہے۔اور صحیح معنوں میں کامیاب افسانہ نگار وہی ہے جو کردار کے تضادات اور اس کے ذہن میں پروان چڑھنے والے خیالات کو دریافت کر لے۔یوں تو فکشن کی دنیا میں متعدد فنکاروں

نے انسانی نفسیات کی کھوج کی ہے تاہم بچوں کی نفسیات کے ضمن میں بیدی کو امتیازی حیثیت حاصل ہے۔

بیدی ایک ایسے حقیقت پسند افسانہ نگار ہیں جن کے افسانے خالص سچائی پر مبنی نہیں بلکہ وہ تخیل کی گہری آمیزش سے زندگی کے تلخ وشیریں حقیقت کو بیان کرتے ہیں۔ انہوں نے انسان کی نفسیات کا مطالعہ اسی ماحول میں کیا، جس میں وہ پروان چڑھے اور ان کی پرورش و پرداخت ہوئی۔ بچے کی ذہنی تربیت میں ماحول کس طرح اثر انداز ہوتا ہے؟ آس پاس کی زندگیاں ان کے اندر منفی ومثبت پہلوؤں کو کس طرح بیدار کرتی ہیں؟ بچہ روک ٹوک والی اخلاقی زندگی میں کیوں گھٹن محسوس کرتا ہے؟ اور کس طرح وہ اپنے بڑوں کی باتوں پر غور وفکر کرتا ہے؟ افسانہ بھولا، چھوکری کی لوٹ، جب میں چھوٹا تھا، ببل، تلادان وغیرہ اس ذیل میں بہترین مثالیں ہیں۔

افسانہ ''بھولا'' میں بچپن سے کہانیوں کی سماعت سے بھولا میں غور وفکر کی صلاحیت پیدا ہوگئی ہے۔ وہ سنی ہوئی کہانیوں کو سمجھنے کے لیے اپنی ماں اور دادا سے معصوم سوالات کرتا ہے اور یہ اس کی ذہانت کا ثبوت ہے کہ وہ اپنے دادا کی کہی ہوئی بات ''کہ دن کو کہانی سنانے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں'' نقش کر لیتا ہے۔ اور پھر اپنے ماموں کو ڈھونڈنے نکل پڑتا ہے جو اسی دن اس کے گھر آنے والے تھے اور اس کی دانست میں راستہ بھٹک گئے تھے۔ افسانہ ''چھوکری کی لوٹ'' میں ''پرسادی رام'' یہ بات سمجھنے سے قاصر ہے کہ لوگ کس طرح باقاعدہ رسم کی ادائیگی کے ساتھ اپنے ہی ہاتھوں اپنی بیٹی کو لٹا دیتے ہیں اور سب سے زیادہ حیران کن بات یہ ہے کہ یہ لڑکیاں اپنی لوٹ خود پسند کرتی ہیں۔ وہ اپنے گھر میں ہونے والی شادی بیاہ کی رسموں کا گہرائی سے مشاہدہ کرتا ہے اور اس کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ ''جب میں چھوٹا تھا'' کا مرکزی کردار بچہ پابندیوں کو برداشت نہیں کر پاتا کیونکہ یہ اس کی فطرت کے خلاف ہے۔ انسان کی فطرت یہ ہے کہ وہ ہر حال میں آزادی کا خواہش مند ہے۔ اور خاص طور سے بچے تو آزاد پرندہ بن کر ہی رہنا چاہتے ہیں۔ یہ بچہ ان تمام تر بچوں کے لیے بغاوت کا سمبل ہے جن کے والدین نے بچپن میں ان کی

آزادی سلب کر لی۔ افسانہ ''ببل'' میں ببل نامی شیرخوار بچہ کو بیدی نے شرافت، نیکی اور اخلاق کا سمبل بنایا۔ اس بچے کے سبب ہی ''درباری'' ''سیتا'' کو اپنی ہوس کا نشانہ بنانے میں ناکام ہو جاتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ بچے اپنی فطرت میں معصوم و نیک ہوتے ہیں اور اس آخر الذکر افسانے میں بیدی نے اسی سے فائدہ اُٹھایا ہے۔

چونکہ یہاں موضوع بحث ''تلادان'' ہے لہٰذا اس پر تفصیل سے گفتگو کی جائے گی۔ یہ افسانہ بیدی کے پہلے افسانوی مجموعہ ''دانہ و دام'' میں شامل ہے۔ جو ۱۹۴۳ء میں شائع ہوا اور بشمول ''تلادان'' ۱۴ افسانوں پر مشتمل ہے۔ افسانے کا عنوان ہی ایسا ہے جس میں سارا کلیہ جمع ہو گیا ہے۔ ''تلادان'' یعنی وزن برابر خیرات۔ ظاہر ہے کہ یہ تلادان امیر ہی کریں گے، یہ غریبوں کے بس کی بات نہیں کہ ہر سال اپنے بچوں کے جنم دن پر تلادان کریں اور چنا، گندم اور دیگر اجناس لوگوں میں تقسیم کریں۔ پھر بابو نامی غریب بچہ اس سچ کو قبول کیوں نہیں کر پاتا ہے؟ وہ کیوں اپنی آگہی سے ان بچوں کے برخلاف جو اپنے گھر میں خوشی وسکون کی زندگی بسر کرتے ہیں اپنی طمانیت برباد کر لیتا ہے۔ دراصل بابو کے اندر قدرتی طور پر ساری عادتیں امیروں کے بچوں جیسی ہیں اور اسی باعث اس کا نام بابو پڑ گیا۔ وہ لاشعوری طور پر سن بلوغ کو پہنچا ہوا ایک ایسا معصوم بچہ ہے جس نے اپنے اِرد گرد کی زندگی کا بہت گہرا اثر لیا۔ جس انداز سے اس نے اپنے ماحول کو سمجھنے کی کوشش کی کوئی دوسرا نہیں کر سکا۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ ہر بچے کی نفسیات اور سوچنے کا انداز ایک دوسرے سے مختلف ہوتا ہے۔

S.S.Chauhan لکھتے ہیں :

''All individuals develop in their own way.Eachchild has his own rate of physical, mental, emotinal and social devlopment''1 ؎

بیدی نے بابو کا مطالعہ سماجی نفسیات {social psychology}'' کے تناظر میں کیا۔ سر دست سوشل سائیکولوجی کی تعریف جان لینا ضروری ہے۔

"social psychology is the scientific study of how people's thought feeling,and behaviors are influenced by the actual, imagined,or implied presence of others"2

سماجی نفسیات کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ سماج میں رہنے والے افراد ایک دوسرے کی تہذیب، برتاؤ اور سوچ کا اثر قبول کرتے ہیں۔ تاہم یہ اثر اندازی مثبت اور منفی دونوں ہوسکتی ہے۔ بابو پر امیر طبقہ کے رہن سہن اور ان کے طور طریقوں کا غلط اثر پڑتا ہے۔ وہ سماجی اونچ نیچ کی تفریق ماننے کو تیار نہیں۔ وہ سوچتا ہے کہ آخر ایسا کیوں ہے کہ اس کے دوست سکھی نندن کا تلادان ہوتا ہے اور اس کا نہیں ہوتا۔ وہ ان بچوں میں سے نہیں ہے جو غلامانہ ذہنیت کے شکار ہیں۔ کیونکہ اگر ایسا ہوتا تو اسے اس اعلیٰ و ادنیٰ کے تفریق کا یکسر احساس نہیں ہوتا۔ اسی طرح وہ اپنے تلادان نہ ہونے پر احساس کمتری کا بھی شکار نہیں بلکہ وہ تو امیر طبقہ کے خلاف بغاوت کا symbol ہے۔

کوئی بھی مصنف طبقاتی تفریق کا سبب بننے والی رسم ورواج کی ظاہری طور پر مخالفت نہیں کرتا بلکہ وہ اپنے کرداروں کے توسط سے بغاوت کا علم بلند کرتا ہے۔ بغاوت کی چھوٹی سطح ہمیں افسانہ ''بھولا''، ''چھوکری کی لوٹ'' اور پھر ''تلادان'' میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ طبّاع ذہن مصنف بیدی کو اونچ نیچ، نسل پرستی، اعلیٰ وادنیٰ، فرقہ پرستی، مذہبی تفرقہ، ذات پات، چھوت چھات جیسی مہلک وباؤں سے نفرت ہے۔ ان کے نزدیک انسان کا سب سے بڑا مذہب اس کی انسانیت ہے اور اس مساواتی تصور کو انہوں نے بہت فن کارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ ملاحظہ ہو:

''سچ تو یہ ہے کہ ایشور نے سب جیو جنتو کو ننگا کر کے اس دنیا میں بھیج دیا ہے کوئی بولی ٹھولی نہیں دی۔ یہ نادار لکھ پتی، مہابراہمن، بھنوٹ، ہریجن، لنگوا فرینکا سب کچھ بعد میں لوگوں نے خود ہی ایجاد کیا ہے۔'' ۳

''کپڑے جو کہ پیدائش ہی سے ایک سکھی نندن اور بابو میں امتیاز و تفرقہ پیدا کردیتے ہیں۔'' ۴

''اور دل میں کہا، اگرچہ سب ننگے پیدا ہوئے ہیں، مگر ایک کارندے اور براہمن میں کتنا فرق ہے۔'' ۵

بیدی نے اس میں غریب اور نچلے و پسماندہ طبقے کے مسائل کی جانب توجہ مبذول کرائی ہے کہ کس طرح اپنی غربت سے مجبور عمداں، مراثن، ہرکھو وغیرہ جیسے لوگ بچے کھچے جھوٹے دانوں کے لیے امیروں کے منہ کی طرف حسرت سے تکتے ہیں اور ان کے قدموں کو چاٹتے ہیں۔ لیکن ''بابو'' ایک ایسا کردار ہے جو یہ سب برداشت نہیں کرسکتا اُسے اپنی عزت نفس کا خیال ہے۔ وہ اپنے آپ کو کسی سے کمتر سمجھنے کا قائل نہیں۔ تبھی تو وہ جمعدارنی سے جو اپنے پلیٹ میں بچے کھانوں کا ڈھیر لگائے بیٹھی رہتی ہے کہتا ہے:

''کتنی ناسمجھ ہو تم............اتنی سی بات نہ سمجھیں تبھی تو تم لوگ جوتوں میں بیٹھنے کے لائق ہو۔'' ۶

اس سے پتہ چلتا ہے کہ ''بابو'' کو اس بات پر بہت زیادہ افسوس ہے کہ ان غریبوں کو اپنی عزت کا خود ہی خیال نہیں۔ وہ اسی غلامانہ زندگی میں خوش ہیں۔ تلادان نہ ہونے پر وہ اپنی ماں سے پہلے ہی ناراض تھا اور جب اس کی ماں بھی دوسروں کی طرح سکھی کے تلادان کا گندم لینے کے لیے اپنا پلّو بچھاتی ہے تو اسے اپنی ماں سے نفرت ہوجاتی ہے۔

اقتباس ملاحظہ ہو:

''بابو نے نفرت سے اپنی ماں کی طرف دیکھا گویا کہہ رہا ہو، چھی! تمہیں کپڑوں کی دُھلائی پر قناعت ہی نہیں، تبھی تو ہر ایک کا میل نکالنے کا کام ایشور نے تمہارے سپرد کردیا ہے۔'' ۷

چونکہ ''بابو'' کو اس بات کا ادراک ہوچکا ہے کہ کپڑے دھونا نچلے طبقے کا پیشہ ہے لہٰذا اسے دھوبی ہونے سے سخت چڑھ ہوگئی۔ وہ سچ مچ سکھی نندن کی طرح ایک امیر زادہ بن

کر رہنا چاہتا ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ سکھی کا تلادان ہوتا ہے اس لیے اس کی ساری مصیبتیں ٹل جاتی ہیں۔ لیکن بابو کو یہ نہیں معلوم کہ اگر اس کا تلادان نہ بھی ہو تب بھی وہ امیر ہے اور اس کی جیب ہمیشہ پیسوں سے بھری رہے گی۔ لکھنؤ سے خاص آملے کا تیل آئے گا اور اگر بابو کا تلادان ہو بھی جائے تب بھی وہ غریبی سے چھٹکارا حاصل نہیں کر سکتا۔ اسے سردی میں برف سے زیادہ ٹھنڈے پانی میں کھڑا ہونا پڑے گا اور گرمیوں میں جسم جھلسا دینے والی چلچلاتی دھوپ میں۔

سکھی نندن کا تلادان ہو رہا ہے، چہرے پر مسکراہٹ ہے۔ آج اس کی عظمت پہلے سے زیادہ بڑھ گئی ہے اور اس تمام عزت افزائی سے اس کے اندر ایک مغرورانہ صفت پیدا ہو گئی ہے۔ اُسے آج اپنے دوست بابو کے لیے فرصت نہیں جو بھوکا پیاسا اس کا منتظر ہے اور جب سکھی اُس سے کہتا ہے ''دیکھتے نہیں ہو، آج مجھے فرصت ہے؟ تو بابو کے دل میں زبردست ٹیس اٹھتی ہے اور اس کی اُنا کو ٹھیس پہنچتی ہے۔

تلادان میں ملے ہوئے گندم کی روٹی نہ کھانا، دن بھر گھاٹ پر اپنے باپ کا ہاتھ بٹانا، کھیل کود سے بائیکاٹ کر لینا، یہ سب افعال بابو کا امیر طبقہ سے بغاوت کو ظاہر کرتے ہیں اور یہ اس بات کی علامت ہے کہ وہ کسی بھی طرح اس زہر کو نگل نہیں پا رہا ہے۔ اس کا ذہن اپنے والدین کی طرح غلامانہ نہیں۔ وہ مانگی ہوئی چیز کو ہاتھ بھی نہیں لگا سکتا۔ یہ بچہ غریب اور استحصال زدہ طبقے کے لیے امید کی کرن بن کر اُبھرتا ہے۔

بیدی نے بچوں کی اندرونی نفسیات کو جس طرح سے پیش کیا ہے وہ قابل تعریف ہے۔ سکھی نے بابو کے ساتھ جو بھی برتاؤ کیا فطرتاً اس کا ایسا کرنا جائز تھا۔ عموماً انسان کو جب زیادہ عزت و تکریم ملتی ہے تو اس کا مرتبہ بڑھ جاتا ہے اور وہ اپنے ہی لوگوں کو پہچاننے سے انکار کر دیتا ہے۔ اور سکھی نندن تو خیر بچہ تھا۔ سکھی بظاہر بابو کو خواہ کتنا ہی اکڑ کیوں نہ دکھائے وہ اندر سے ایک معصوم بچہ ہے جسے پیسوں کی نہیں بلکہ بابو کی ضرورت ہے اور یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ اتنا اکڑنے کے بعد بھی وہ ایک دھوبی کے بچے کے دروازے پہ پہنچ جاتا ہے۔ دوسری جانب ''بابو'' سکھی کے بغیر خود کو بہت تنہا محسوس کرتا ہے اور جب اس کو

دروازے پہ کھڑا دیکھتا ہے تو اتنی ناراضگی کے باوجود اس کا دل چاہتا ہے کہ وہ کود کر سکھی کے پاس پہنچ جائے اور اس سے بغل گیر ہو جائے۔

اقتباس ملاحظہ ہو۔

> ''بابو کا جی چاہتا تھا کہ پھلانگ کر برآمدے سے باہر چلا جائے اور سکھی سے بغل گیر۔ اور کیا انسان کی انسان کے لیے محبت کپڑوں کی حد سے نہیں بڑھ جاتی؟ کیا سکھی کینچلی نہیں اتار آیا تھا؟ بابو چاہتا تھا کہ دونوں بھائی رہے سہے کپڑے اتار کر ایک سے ہو جائیں اور خوب کھیلیں، خوب۔'' ۸

لیکن بابو اٹھ کر نہیں جاتا کیونکہ اُسے تلادان کے دن کا واقعہ یاد آجاتا ہے کہ سکھی بھی تو اس کے پاس نہیں آیا تھا۔ اور اگر ''بابو'' اُٹھ کر چلا جاتا تو جس مقصد کے تحت ''بابو'' کے کردار کو تشکیل دیا گیا ہے وہ مقصد ہی ختم ہو جاتا۔ کیونکہ اس کو ایک باغی کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے جسے اپنی انا اور عزت کا بہت خیال ہے۔ وہ سکھی اور اس کی ماں کو دروازے پہ کھڑا دیکھ کر ایک عجیب سی مسرت محسوس کرتا ہے۔ وہ یہ نہیں سوچنا چاہتا کہ سکھی اس کے ساتھ کھیلنے آیا ہے بلکہ وہ اپنے مطلب کی بات نکال لیتا ہے کہ آج اُن کا غرور ٹوٹا ہے۔ مزید وہ اپنے دل کے بوجھ کو کم کرنے کے لیے حقارت سے کہتا ہے :

> ''اماں............ کچھ گندم اور ماش کی دال دے دو سکھی کی ماں کو ....کب سے بیٹھی ہے بچاری۔'' ۹

اس کے اندر تلادان کی خواہش اس حد تک سما گئی تھی کہ وہ بیماری کی وجہ سے کی گئی اس رسم کو اپنے جنم دن سے ملاتا ہے اور ایسا لگتا ہے کہ اس کے اندر کوئی کانٹا چُبھا ہوا تھا جیسے ہی نکلا وہ موت سے جا ملا۔

> ''بابو نے اپنے جلتے ہوئے جسم اور روح پر سے تمام کپڑے اُتار دیے گویا ننگا ہو کر سکھی ہو گیا اور منوں بوجھ محسوس کرتے ہوئے آنکھیں آہستہ آہستہ بند کر لیں۔'' ۱۰

اس طرح بابو نے کپڑے اُتار کر یہ ثابت کر دیا کہ انسان اس دنیا میں بِنا کپڑوں کے آتا ہے اور اُسی حال میں واپس جاتا ہے۔فنّی لحاظ سے یہ ایک کامیاب افسانہ ہے۔ ڈرامائی انداز میں افسانے کا اختتام ہوا ہے جو کہ قاری کے ذہن پر ایک مکمل تاثر چھوڑتا ہے۔اسلوب سادہ اور کاٹ دار ہے،حقیقت نگاری،صداقت آفرینی کا رویّہ موجود ہے۔ نیز ضروری تفصیلات اور جزئیات سے گریز کیا گیا ہے۔جگہ جگہ کرداروں کے مکالمے سے غیر تعلیم یافتہ دیہی زندگی کی عکاسی کی گئی ہے۔مزید برآں افسانہ فلیش بیک،استعاراتی جملے اور داستانی فضا سے پاک ہے۔

☆☆

حواشی

1. S.S. Chauhan: Advanced Educational Psychology Sixth Revised Edition. P.58,1996
2. wikipedia.org

۳۔ افسانہ تلادان مشمولہ کلیات بیدی جلد اوّل مرتبہ وارث علوی،ص:۱۲۹،سن اشاعت ۲۰۰۸ء

۴۔ ایضاً،ص:۱۳۴

۵۔ ایضاً،ص:۱۳۰

۶۔ ایضاً،ص:۱۲۹

۷۔ ایضاً،ص:۱۳۱

۸۔ ایضاً،ص:۱۳۴

۹۔ ایضاً،ص:۱۳۷

۱۰۔ ایضاً،ص:۱۳۸

بیدی کا افسانہ ’’غلامی‘‘ -ایک تجزیاتی مطالعہ

بیدی ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جن کی افسانہ نگاری کے ہر دور میں ایسے شاہکار افسانے ملتے ہیں جو معنی خیز علامتوں کا خزانہ ہیں۔ یہ افسانے ان کی زندگی کے تجربات و مشاہدات پر مبنی ہیں۔انھوں نے انسان کی نفسیات کا بہت گہرائی سے مطالعہ کیا۔وہ حقیقت کی سطحی عکاسی نہیں کرتے ، بلکہ خارجی حقائق اور اس سے پیدا شدہ باطنی اضطراب کو اس طریقے سے پیش کرتے ہیں کہ زندگی کی تمام تر سچائیاں ابھر کر سامنے آجاتی ہیں،اس طرح یہ کہہ سکتے ہیں کہ انھوں نے زندگی کی سچائی کو انسان کی نفسیاتی گہرائی میں تلاش کیا۔

اس ضمن میں وارث علوی رقم طراز ہیں:

> ’’کرشن چندر پر وہ اپنے اسکیچ میں لکھتے ہیں’’میں انسان کی اندرونی زندگی کا سائنسی طریقہ سے قائل ہوں Extra Sensory Perception کی باتیں محض ڈھونگ نہیں، کیوں کہ مجھے خود ان کا تجربہ ہے، سائنس نے ابھی اتنی ترقی نہیں کی ہے کہ دماغ کی ان پرتوں تک پہنچ سکے جن کے بیچ دودھ اور ندیاں بہتی ہیں۔‘‘[۱]

زیرِ نظر افسانہ’’غلامی‘‘ پولھو رام نامی آدمی کی زندگی کا احاطہ کرتا ہے جو کہ ایک پوسٹ ماسٹر ہے۔چونکہ بیدی نے بذاتِ خود پوسٹ آفس میں کئی سالوں تک کام کیا ہے اس لیے ان کو اس ضمن میں کافی تجربات ہیں۔اس افسانے میں انھوں نے ایسی تلخ حقیقت کو پیش کیا ہے جس کا تعلق کسی نظریے[Idealogy]اور سماجی جبر سے نہیں بلکہ ایک انسان

کی نفسیات سے ہے۔

آیئے سب سے پہلے ''غلامی'' کی مختصر کہانی ملاحظہ کیجیے:

پوسٹ آفس میں تینتیس سال کی طویل ملازمت کے بعد پولھورام ریٹائرمنٹ لے کر خوشی خوشی اپنے گھر لوٹتا ہے، لیکن گھر پر اس کو کسی بھی کل چین نہیں وہ خالی اور ادھورے پن کو شدت سے محسوس کرتا ہے، بار بار اس کے قدم پوسٹ آفس کی جانب اٹھتے ہیں، بالآخر اس بڑھاپے اور بیماری کے باوجود وہ ازسرنو دوسرے پوسٹ آفس میں پچیس روپے ماہانہ پر نوکری کر لیتا ہے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر کیا وجہ تھی کہ ملازمت سے سبکدوشی کے بعد پولھورام دوبارہ پوسٹ آفس پہنچ جاتا ہے۔ اس نفسیاتی رویہ کی تفہیم مندرجہ ذیل نکات سے ممکن ہے۔

(۱) یہ کہانی ایک ایسے شخص کا المیہ ہے جس کے اندر زندگی کی خوبصورتی اور اس کے حسین لمحات کو سمجھنے کا شعور نہیں، اس کی زندگی کا مقصد کام اور صرف کام ہے اور اسی وجہ سے اس کی شخصیت میکینزم (Mechanism) میں تبدیل ہوگئی ہے۔ اس نے زندگی کے لامتناہی رخوں میں سے محض ایک رُخ کی طرف توجہ دے کر اپنے آپ کو قابل رحم بنالیا ہے۔

(۲) اس میں کوئی شک نہیں کہ عادتیں مشکل سے ہی چھوٹتی ہیں، لیکن پولھورام ان انسانوں میں سے ہے جو دراصل اپنی عادتوں سے کبھی پیچھا نہیں چھڑا سکتے، یہ کس طرح چمٹ کر رہ جاتی ہیں اس کو اس کتے کے ذریعے سمجھا جاسکتا ہے جس کے بارے میں بیدی نے اپنے مضمون ''آئینے کے سامنے'' میں بات کی ہے۔ ملاحظہ ہو:

''بے چارہ اچھا بھلا کتا تھا، بازار میں گھومتا، کوڑے کے ڈھیر یا ادھر ادھر ہر جگہ کھانے کی کسی چیز کی تلاش میں سر دھنتا تھا، لیکن فلم میں آجانے کے بعد وہ ایک معین تجارتی چیز، ایک جنس بن گیا جو بک سکتی تھی، جس کا بھاؤ تاؤ ہوسکتا تھا، اس لیے ڈائریکٹر صاحب نے اسے

باندھ کر رکھ لیا، اب بیچارے کو دن میں تین چار وقت کھانا پڑتا تھا، سونے کے لیے گدے استعمال کرنے پڑتے...... چنانچہ فلم بنتی رہی اور کتا صاحب موج اڑاتے رہے، اُدھر فلم ختم ہوئی، ادھر انھیں آزاد کر دیا گیا۔ لیکن اب کوڑے کرکٹ کے ڈھیر سے روزی کریدنے کی اسے عادت نہ رہی تھی۔ وہ بار بار گھوم پھر کے وہیں پہنچ جاتا اور پہلے سے زیادہ زور سے دُم ہلاتا، جس کے جواب میں اسے ٹھوکر ملتی۔''۲؎

چونکہ کتا جانور ہے لہٰذا وہ اپنے عیش وعشرت سے مجبور ہوگیا لیکن پولھورام ایک انسان ہے جسے اب خالی بیٹھنے کی عادت نہ رہی تھی۔

(۳) مندرجہ بالا قائم کردہ تناظر میں اس بات کا مغالطہ نہیں ہونا چاہیے کہ پولھورام تنہائی کا شکار ہے، بلکہ وہ لاشعوری طور پر اس بات سے چڑچڑا ہوگیا تھا کہ وہ اپنے فرصت کے لمحات کس طرح گزارے۔ اس لئے وہ اپنے اندر پنپنے والے خالی پن کو پر کرنے کے لیے کام کرتا ہے، بیدی کے اور بھی متعدد ایسے افسانے ہیں جن کے کردار اپنے کام کی وجہ سے جانے جاتے ہیں، مثلاً ''من کی من میں'' کا ''مادھو''، کوارنٹین کا ''بھاگو'' اور افسانہ ''لچھمن'' کا ''لچھمن''، وغیرہ۔ لیکن یہ کردار اپنے فرصت کے لمحات کو پر کرنے کے لیے نہیں بلکہ دوسروں کو خوش کرنے اور مدد کرنے کے لیے کام کرتے ہیں۔

(۴) پولھورام کے دوبارہ پوسٹ آفس جانے کا سب سے اہم سبب ''غلامی'' ہے اور بیدی نے خصوصاً اسی پہلو پر توجہ دلائی ہے۔ اس بات کا ثبوت یہ ہے کہ افسانے کا عنوان ہی ''غلامی'' ہے۔ پولھورام پوسٹ آفس میں ایک معمولی کلرک ہے جو اپنے سے اونچے عہدے والوں کو خوش کرنے کے لیے صبح سے لے کر دیر رات تک کام کرتا ہے۔ ''اس کا خیال تھا کہ دیر تک کام کرنے والے سے صاحب لوگ بہت خوش رہتے ہیں۔'' (ص ۲۳۵)

چونکہ پولھورام جسمانی اور ذہنی طور پر غلامی کا شکار ہو چکا ہے، لہٰذا اس کو آزادی

راس نہیں آتی ہے اور وہ از سرِ نو اپنے آپ کو غلامی کے شکنجے میں قید کروالیتا ہے۔ یہ محض اسی کا المیہ نہیں بلکہ سماج میں اس جیسے ہزاروں لوگ موجود ہیں جو غلامی کی زندگی میں خوش وخرم ہیں، جبکہ بیدی انسان کی آزادی کے قائل ہیں۔ان کا ماننا ہے کہ انسان جب تک زندگی کی خوشحالی اور رنگینیوں کو سمجھنے کا شعور نہیں رکھتا، تب تک وہ نہ تو فطرت کے راز جان سکتا ہے اور نہ ہی اس سے لطف اندوز ہوسکتا ہے۔

افسانے میں اس حقیقت سے بھی پردہ اٹھایا گیا ہے کہ اس دنیا میں ایک انسان کو کسی دوسرے انسان کی ضرورت باقی نہیں رہی، لیکن اس کے باوجود لوگ اس خوش فہمی میں مبتلا رہتے ہیں کہ دنیا کو ان کی ضرورت ہے۔ پولھورام بھی انھیں میں سے ایک ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ وہ کتنی ایمانداری سے کام کرتا تھا لہٰذا اب اس کی غیر موجودگی کا لوگوں کو شدت سے احساس ہوتا ہوگا اور اتنا کام کرنا پڑتا ہوگا کہ اپنی جان کو روتے ہوں گے۔ وہ اس بات سے بے خبر تھا کہ اس دنیا میں ''تم نہ سہی تو کوئی اور'' والے فارمولے سے کام چلتا ہے۔ اس کے دوبارہ ڈاک خانہ جانے پر لوگوں کا رویہ دیکھئے۔ ملاحظہ ہو:

''پولھورام نے تمام رات جاگ کر ڈرافٹ تیار کیا اور صبح جب وہ دفتر میں پُرغرور انداز سے داخل ہوا تو اس کے قائم مقام کے سوا اور کسی نے اس کی پروانہ کی۔ صاحب بھی تینوں مرتبہ اس کے سلام کا جواب دیے بغیر گزر گیا، پھگوخا کروب نے بھی اسے قابل اعتنا نہ سمجھا۔ پولھو رام نے بابو روپ کشن سے دونی مانگی، مگر وہ صاف مکر گیا۔'' ۳؎

کہانی پڑھ کر ایسا لگتا ہے کہ ریٹائرمنٹ کے بعد پولھورام جب گھر لوٹتا ہے تو بہت خوش ہوتا ہے۔ وہ ہنس رہا ہوتا ہے اور گھر والے اس کے استقبال کے لیے کھڑے ہوتے ہیں، لیکن غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ پولھورام کو پوسٹ آفس کے چھٹنے کا شدید غم ہے جسے اپنی ہنسی میں چھپانے کی وہ ناکام کوشش کرتا ہے

ملاحظہ ہو:

''اور جب ستیو نے پولھورام کو ہار اتار دینے کے لیے کہا تو پولھورام

گلہری کی سی آواز کرتے ہوئے ہنسا اور بولا:

''ہاں نوبت کی ماں۔ یہ بھی میری طرح اپنی نوکری سے سبکدوش ہوچکے ہیں...... ہی ہی ...... گویا انھیں بھی اب پنشن مل جانی چاہیے ...... ہی ہی ....'' ۴؎

ایک اور جگہ دیکھئے:

''اور گھر کی سمت چل دیتا اور دفتر سے گھر جانے کے بجائے اسے یوں محسوس ہوتا جیسے کوئی گھر سے دفتر جارہا ہے۔'' ۵؎

پولھورام کے ریٹائرمنٹ کے بعد گھر والوں کا جوردِ عمل ہے۔ وہ ناقابل یقین ہے کیوں کہ اس گھر میں وہی ایک ایسا تنہا فرد ہے جو روزی روٹی کماتا ہے اور آمدنی کا کوئی دوسرا ذریعہ نہیں ہے۔ تو پھر گھر کے مکیں اتنے زیادہ خوش کیسے ہوسکتے ہیں کہ اس کا پھولوں سے استقبال کریں اور بدھائی دیں۔ یہاں پر بیدی نے مبالغہ آرائی سے کام لیا ہے۔

فنی لحاظ سے یہ ایک کامیاب اور مؤثر افسانہ ہے۔ اس میں قصہ گوئی کے بجائے کردار کی نفسیات و کیفیات پر خصوصی توجہ دی گئی ہے۔ اور یہ بیدی کے گہرے مشاہدے و تجربے، نکتہ رس طبیعت، خود آگہی کا نتیجہ ہے۔ افسانے کی نثر سادہ اور سلیس ہے تاہم اس سادگی میں بھی فکر انگیزی گھلی ہوئی ہے۔ اس میں روانی، برجستگی اور شگفتگی جیسے عناصر موجود ہیں اور افسانے کی بنت میں جو دھیمی دھیمی لہر ہے وہ نثر کو دلچسپ اور دلکش بناتی ہے اور دوران قرأت قاری کو خوبصورت احساس سے ہمکنار کرتی ہے۔

افسانے کا پہلا لفظ ''آخر'' اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ طویل انتظار کے بعد ملازمت سے جان چھوٹی۔ لیکن افسانے کا آخری جملہ ''ڈاک خانہ کیوں نہیں اس غریب بوڑھے کو پنشن دے دیتا؟'' پھر سے قاری کو اسی لفظ ''آخر'' سے قبل کی داستان کی جانب لے جاتا ہے۔ آغاز اور انجام کی کڑی کو بیدی نے جس طرح آپس میں منسلک کیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔

کہانی کا انجام جس انداز سے ہوا ہے وہاں پر فن کار جذباتی ہوسکتا تھا۔ لیکن

بیدی کا کمال یہ ہے کہ وہ اس جذباتیت سے صاف پہلو بچا کر نکل گئے۔اب یہاں پر قاری کو محض پولھورام کی بیوقوفی پر ترس آ تا ہے۔

ملاحظہ ہو:

''کام کی کثرت سے اس کا دمہ جو کہ معمولی حالت میں تھا، خوفناک صورت اختیار کر گیا۔ بسا اوقات منی آرڈر بک کرتے ہوئے اسے دورہ پڑتا تو، پیسے، بیمے، رسیدیں، سب میز پر بکھر جاتیں۔ اس کا منھ سرخ ہو جاتا۔ آنکھیں پتھرا جاتیں اور منھ میں سے کف کے چھینٹے اڑ کر کھڑکی میں سے داخل ہونے والی روشنی کی کرن میں ایک ہیبت ناک قوس قزح کا رنگ بھرتے، ناک اور آنکھوں سے پانی بہنے لگتا اور اسی حالت میں پولھو رام کھڑکی کے قریب فرش پر لوٹنے لگتا۔ پبلک کے آدمی کاؤنٹر پر بکھرے ہوئے پیسوں کو اس کے لئے سمیٹتے اور بڑے رحم نگاہوں سے اس بوڑھے کی طرف دیکھتے اور کہتے:

''ڈاک خانہ کیوں نہیں اس غریب بوڑھے کو پنشن دے دیتا''۔(۶)

غرض کہ افسانہ ''غلامی'' فکر وفن کے اعتبار سے ایک کامیاب افسانہ ہے۔ جو نکتہ داں، نکتہ سنج، مصنف کی فکری جولانی اور فنی صلاحیتوں کا آئینہ دار ہے۔

حواشی

(۱) وارث علوی، مضمون، مشمولہ کلیات راجندر سنگھ بیدی، مرتبہ وارث علوی ص ۴۰۴، جلد دوم، پہلی اشاعت ۲۰۰۸

(۲) ایضاً، ص ۴۱۴-۴۱۵

(۳) افسانہ غلامی مشمولہ کلیات راجندر سنگھ بیدی، مرتبہ وارث علوی جلد اول ص ۲۴۱ ۔ ۲۰۰۸

(۴) ایضاً، ص ۲۳۱

(۵) ایضاً، ص ۲۳۵

(۶) ایضاً، ص ۲۴۱

احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کا
فنّی نقطۂ نظر سے جائزہ

(بیانیہ واقعہ، وصف حال راوی اور کردار کے حوالے سے)

احمد ندیم قاسمی ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جنھوں نے شمالی پنجاب کی دیہی زندگی کے علاوہ معاشرے کے تمام طبقاتی مسائل کو اپنے افسانوں میں سمویا۔ وہ ترقی پسند افسانہ نگار ضرور تھے لیکن انھوں نے پروپیگنڈائی ادب سے خود کو بچاتے ہوئے اعتدال و توازن سے کام لیا۔ ان کے افسانے زندگی کے گونا گوں مسائل، ظلم، ناانصافی، ریاکاری، بداعمالی، عدم توازن، جنسی گھٹن، معاشرے میں عورت کی حیثیت، استحصال، انسانی رشتوں کا زوال، معاشرے کی تباہی، تقسیم ہند، ہجرت کا المیہ، فرقہ وارانہ فسادات کے ساتھ ہی انسان دوستی، تہذیبی قدروں کی پاسداری، انسانی ہمدردی اور اخلاقیات کا بہترین نمونہ ہیں۔ مزید یہ کہ ان کے افسانوں کے حوالے سے تحریر کیے گئے مضامین میں انھیں موضوعات کو مطالعے کا مرکز بنایا گیا ہے۔ اس سے قطع نظر انھوں نے ان موضوعات کی پیش کش میں جن طریقۂ کار کو اپنایا اور جو فنّی رویہ تشکیل دیا اس پر گفتگو خال ہی خال ملتا ہے۔ لہٰذا زیرِ نظر مضمون میں ان کے افسانوں کی فنّی نقطۂ نظر سے تفہیم کی کوشش کی گئی ہے۔ یعنی افسانوی تشکیل کے رمز سے وہ کس حد تک واقف تھے؟ ان کا طریقۂ کار کیا تھا؟ افسانوں کے متن کی بافت افسانہ نگار کی تخلیقی فطانت کی کن جہتوں کا پتہ دیتی ہے؟ وغیرہ۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ کوئی بھی افسانہ واقعہ کے بغیر قائم نہیں ہوسکتا لیکن واقعہ اس وقت تک افسانہ نہیں بن سکتا جب تک کہ اسے فن کے سانچے میں نہ ڈھالا جائے۔ یعنی واقعہ یا مواد خواہ کتنا ہی اہمیت کا حامل کیوں نہ ہو وہ صرف اپنے ''بیان'' میں ہی بامعنی بنتا ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے تخلیقی ذخیرے میں ایسے افسانے بھی ہیں جو فنّی لحاظ سے سطحی اور کمزور ہیں، یعنی وہ ان افسانوں میں مواد اور انداز پیش کش کو ایک ایسی انوکھی اکائی کی صورت نہ دے سکے جو قاری پر اپنا ایک گہرا تاثر چھوڑتا، بلکہ ان افسانوں کی جذباتیت اور مثالیت نے ان کے تاثر کو مجروح کر دیا۔ مثلاً مجموعہ ''چوپال'' کے افسانے بے گناہ، دیہاتی ڈاکٹر، یہ دیا کون جلائے، حق بجانب وغیرہ اسی نوع کے افسانے ہیں۔ علاوہ ازیں مجموعہ ''سناٹا'' اور اس کے بعد آنے والے مجموعوں کے افسانے فن کی بلندیوں کو چھوتے نظر آتے ہیں۔ مثلاً رئیس خانہ، الحمدللہ، گنڈاسا، آتش گل، سناٹا (مجموعہ سناٹا)، پرمیشر سنگھ، ست بھرائی، کفن دفن (بازار حیات)، وحشی، امانت (مجموعہ برگ حنا) وغیرہ۔ منٹو، بیدی، کرشن چندر اور عصمت چغتائی کی طرح ان کے افسانوں کی بنیاد بھی سادہ بیانیہ پر قائم ہے۔ ان کے بیانیہ کے ضمن میں ڈاکٹر افشاں ملک اپنی کتاب ''احمد ندیم قاسمی آثار و افکار'' میں رقم طراز ہیں:

> ''جدید تر افسانے کی مقبولیت کے باوجود احمد ندیم قاسمی عمر کے آخری پڑاؤ تک بیانیہ افسانے تخلیق کرتے رہے اور ان بیانیہ افسانوں کی مقبولیت میں ہنوز کسی طرح کی کوئی کمی واقع نہیں ہوئی ہے۔'' [1]

واقعہ کا بیان دراصل ''بیانیہ'' کہلاتا ہے۔ یعنی واقعہ کو اس طرح سیدھے سادے انداز میں بیان کرنا کہ اس میں دلکشی و دلچسپی ہونے کے ساتھ ساتھ کہانی پن موجود رہے۔ خیال کو صفحۂ قرطاس پر لانے سے قبل افسانہ نگار کے سامنے یہ مسئلہ درپیش ہوتا ہے کہ وہ اس کو کس انداز سے قاری کے سامنے پیش کرے؟۔ اس کے لیے کیسا اسلوب استعمال کرے؟۔ وہ اپنے تیار شدہ موضوع کے لیے راوی کی کون سی ایسی قسم کا انتخاب کرے جو قاری پر اپنا گہرا تاثر چھوڑے۔ غرض کہ فنکار اپنی کہانی کے لیے کبھی واحد متکلم (1st Person. یعنی

”میں“ کے ذریعہ) اور کبھی واحد غائب (III Person یعنی ”وہ“ کے ذریعہ) کا استعمال کرتا ہے۔ کہانی عموماً انھیں دو طریقوں سے منظر عام پر آتی ہے۔

بہر کیف افسانہ نگار کی کامیابی و ناکامی کا تعین راوی کے انتخاب پر بھی ہوتا ہے کیوں کہ اگر مصنف نے موضوع کے اعتبار سے بیان کنندہ یعنی راوی کا انتخاب نہیں کیا تو افسانہ فنّی سطح پر کمزور ہو جائے گا اور اس میں وہ تاثر پیدا نہیں ہوگا جیسا کہ ہونا چاہیے۔ مثلاً احمد ندیم قاسمی کے افسانہ ”سنّاٹا“ کو محور بنا کر اگر بات کریں تو اس میں کلثوم نامی لڑکی کی زندگی کی داستان کو غائب راوی کے ذریعے بیان کیا گیا ہے۔ اگر راوی بذات خود کلثوم ہوتی تو پورا افسانہ آپ بیتی کی شکل میں ڈھل جاتا، اور اگر افسانے کا کوئی کردار بیان کنندہ ہوتا تو ایسی صورت میں وہ صرف اپنے ذاتی مشاہدے کو بیان کر سکتا تھا، کلثوم کی داخلی خواہشات کو بیان کرنا اس کے اختیار میں نہیں ہوتا۔ گرچہ ان دونوں ہی صورتوں میں کہانی میں درد پیدا ہو جاتا اور قاری کے دل میں کلثوم کے تئیں ہمدردی بھی پیدا ہو جاتی، تاہم اس کی سوچ، احساسات و جذبات اور اس کے ہر عمل کے پیچھے سے جو نفسیات ابھر کر سامنے آتی ہے وہ محض غائب راوی ہی پیش کر سکتا تھا۔ مثلاً کلثوم کی ماں جب اس کو مرد بیٹی کہتی ہے تو اس وقت کی کیفیت کو مصنف نے کس انداز سے پیش کیا ہے، مندرجہ ذیل اقتباس میں دیکھیے:

> ”اری میری کلثوم بیٹا، تو تو میری مرد بیٹی ہے۔ تو نے تو ارشاد کی ساری کمیاں پوری کر دیں۔ اور کلثوم یوں محسوس کرتی ہے جیسے اس کے داڑھی مونچھیں اگ آئیں ہیں۔ اس کی آواز میں مردانہ پن آ گیا ہے اور اس کی پیٹھ پر پڑے ہوئے بالوں کا ڈھیر جھڑ گیا ہے۔“ ۲

ایک اور اقتباس ملاحظہ ہو:

> ”کلثوم ایک جھٹکے سے تن کر یوں کھڑی ہو گئی کہ اس کے بال پیٹھ پر سے ہٹ کر اس کے منھ اور سینے پر بکھر گئے۔ اس نے اس زور سے دونوں ہاتھ جوڑے کہ تالی سی بج گئی پھر ایک ہاتھ سے بالوں کو آنکھوں پر سے ہٹایا اور پھر سے ہاتھ جوڑے ”مجھے بخشیے“ وہ بڑی تلخی

> سے بولی۔ ”مجھے میرے حال پر چھوڑ دیجئے۔ خدا کے لیے مجھے بخشیے بس۔“ ۳

غائب راوی کے ذریعہ کردار کی داخلی نفسیات کو ابھارنے کے ضمن میں ان کے اور بھی متعدد کامیاب افسانے ہیں مثلاً رئیس خانہ، گنڈا سا، بڈھا کھوسٹ، کنجری، الحمد للہ وغیرہ۔ راوی کے ضمن میں انھوں نے افسانہ ”بین“ میں بالکل ایک نیا تجربہ کیا ہے۔ عام طور پر Literary Fiction (ادبی فکشن) میں Ist. Person اور III Person کے بالمقابل Second Person (جس میں کہانی ”تم“ کے ذریعہ بیان کی جاتی ہے) کا استعمال بہت کم ملتا ہے۔ بہ ایں ہمہ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ اردو میں اس کی کوئی مثال نہیں ملتی۔ ہاں البتہ انگلش میں اس کی ایک دو مثالیں مل جاتی ہیں۔ جیسا کہ مندرجہ ذیل اقتباس میں کہا گیا ہے۔

> "Although not the most common narrative technique in literary fiction, second-person narration has been a favoured form in various literary works within, notably, the modern and post-modern tradition. In addition to many consistently (or nearly consistently) second person novels and short stories by, for example, Albert Camus, Michel Butor, Marauerite Duras, Carlos Fuentes, Natkaniel Hawthorne, and Georges Perec (A Man Asleep 1967)." ۴

Wikipedia میں Second Person Narrative کی تعریف اس طرح درج ہے:

"The second-person narrative is narrative mode in which the protagonist or another main character is referred to by second-person personal pronouns and other kinds of addressing forms, for example the English Second Person "You". ۵

زیر تبصرہ افسانے میں درگاہی ماحول کے پس پردہ پنپنے والی بداخلاقی کی عکاسی کی گئی ہے۔ اس میں ایک ماں (راوی) اپنی بیٹی رانو (مرکزی کردار) کو صیغہ ''تم'' سے مخاطب کرکے اس کے بچپن سے لے کر موت تک کی پوری کہانی بیان کرتی ہے۔ افسانے کے شروعات سے ہی قاری یہ اندازہ نہیں کر پاتا ہے کہ رانو مر چکی ہے بلکہ ایسا لگتا ہے جیسے اس کی ماں اپنی بیٹی کو خط لکھ رہی ہے یا پھر وہ اس کے سامنے موجود ہے۔ اس کے انداز پیش کش اور صیغہ کے تناظر میں دیکھتے ہوئے اس افسانہ کو Second Person راوی کے زمرے میں رکھ سکتے ہیں۔ راوی کے ضمن میں کیے گئے اس تجربے کی طرح ہمیں اردو کا کوئی اور افسانہ نظر نہیں آتا۔

اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''بس کچھ ایسا ہی موسم تھا میری بچی، جب تم سولہ سترہ سال پہلے میری گود میں آئی تھیں........... جب تم میری گود میں آئی تھیں تو دیے کی کالی پیلی روشنی میں اُونگھتا ہوا کوٹھا چمکنے سا لگا تھا اور دایہ نے کہا تھا کہ ہائے ری اس چھوکری کے تو انگ انگ میں جگنو ٹکے ہوئے ہیں۔'' ۶

واحد متکلم راوی میں تحریر کیا ہوا افسانہ ''کہانی لکھی جا رہی ہے'' اس لحاظ سے نئے تجربے کا حامل ہے کہ اس میں واقعہ تعمیر کرتے ہوئے ''مصنف'' واحد متکلم کی صورت میں صرف راوی ہی تشکیل نہیں دیتا بلکہ واحد غائب میں اس راوی کا ایک ہمزاد بھی پیش کرتا ہے۔ عموماً مصنف کا نقطۂ نظر افسانے کے مرکزی کردار کے ساتھ ہوتا ہے لیکن اس افسانے

کا انجام ایسا ہے جو اس بات کی جانب نشان دہی کرتا ہے کہ مصنف کا نقطۂ نظر ''راوی'' (جو کہ مرکزی کردار ہے) کے بجائے اس کے ہمزاد ''مسافر'' کے ساتھ ہے۔

افسانے میں متکلم راوی ایک مزارع ہے جس سے جاگیرداروں نے زمین چھین کر گاؤں سے نکال دیا ہے۔ وہ اپنی بیوی فاطمہ اور اکلوتے بچے کے ساتھ ایک نامعلوم منزل کی جانب نکل پڑا ہے۔ اس کی بیوی اس کے اس فیصلے سے راضی نہیں ہے کیوں کہ وہ جاگیرداروں سے اپنا حق چھیننا چاہتی ہے۔ راستے میں ان کی ملاقات ایک مسافر سے ہوتی ہے جو انہیں کی طرح بے مقصد چلا جا رہا تھا۔ یہ مسافر کہانی کار ہے اور کہانیوں کی تلاش میں ہے۔ متکلم راوی مایوسی اور نا امیدی کا شکار ہے۔ وہ اپنے بچپن کے بے فکری کے زمانے میں لوٹ جانا چاہتا ہے جب کہ مسافر مایوسیوں سے قطع نظر امید کی کرن بن کر ابھرتا ہے۔

اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''اور پھر جب میں نے گزرے ہوئے زمانے کو گالی دی تو وہ دھواں چھوڑتے ہوئے اپلوں کی آگ کو زندہ رکھنے کے لیے اس میں پھونکیں مار رہا تھا۔ اس نے اپلوں کو چولہے میں رکھ دیا اور بڑا عجیب سا چہرہ بنا کر بالکل انگریزی روپے والی عورت کی سی صورت بنا کر میرے قریب آیا اور بولا ''گزرے ہوئے زمانے کو گالی نہ دو گزرا ہوا زمانہ ہم سے کچھ نہیں چھینتا، کچھ نہ کچھ دے کر ہی جاتا ہے۔'' ۷

مسافر بچے سے کہتا ہے:

> ''تم چراغ ہو، تم روشنی ہو، تم گرمی اور حسن ہو سمجھے؟ وہ جھیل سے پرے، اس بھوری بھوری دھند سے بھی پرے، ان پہاڑوں سے بھی پرے ایک افق ہے اسے مستقبل کہتے ہیں، اس مستقبل کو تمہاری روشنی اور تمہاری گرمی اور تمہارے حسن کی ضرورت ہے۔ وہ تمہاری راہ تک رہا ہے، سمجھے؟ سمجھے چراغ؟'' ۸

افسانہ ایک امید پر اپنے انجام کو پہنچتا ہے۔ کسانوں کا ہجوم جب اپنے حق اور

زمین کے لیے نعرے لگاتا ہوا بڑھ رہا ہوتا ہے تو اس وقت متکلم راوی دیکھتا ہے کہ اس کی بیوی ہجوم میں تیزی سے مل جاتی ہے اور اس کا بچہ سب سے آگے چلتا ہوا ''ہماری ہے'' کا نعرہ لگاتا ہوا نظر آتا ہے۔

متکلم راوی والے افسانوں میں ''ھذا من فضل ربّی'' سادہ بیانیہ انداز میں ہے اس میں متکلم راوی اپنے سے وابستہ ایک کردار کی کہانی کے بعد دوسرے کردار سے وابستہ کہانی تک آنے کے لیے ''تو وہ میں عرض کر رہا تھا'' جیسے جملے کا استعمال کرتا ہے۔ افسانے میں یہ جملہ ۶ بار آیا ہے جو گرچہ اضافی حیثیت رکھتا ہے لیکن اس کے استعمال سے کہانی میں دلچسپی پیدا ہوگئی ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے کرداروں کے متعلق اگر بات کی جائے تو ان کے یہاں ایسے کردار موجود ہیں جو اردو کے افسانوی ادب میں لازوال حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کرداروں کی تشکیل ان کے باطنی منظر نامے کی وساطت سے ہوتی ہے۔ انھوں نے اپنے کرداروں کی فطری عکاسی کی ہے۔ ان میں نیکی، بدی، سادگی، معصومیت، عیاری، مکاری غرض کہ وہ تمام تر خوبیاں و خامیاں موجود ہیں جو ایک صحیح سلامت جیتے جاگتے انسان میں ہونی چاہیے۔ البتہ بات بھی پیش نظر رہے کہ ان کے غائب راوی والے افسانوں میں کردار نگاری زیادہ کامیاب ہے۔

احمد ندیم قاسمی ایک انٹرویو میں کہتے ہیں:

> ''افسانے کا کوئی ڈھانچہ میرے ذہن میں نہیں ہوتا۔ صرف بعض کردار میرے ذہن میں ہوتے ہیں اور وہی مجھ سے افسانے لکھواتے ہیں۔'' ۹

تقسیم ہند سے متعلق فرقہ وارانہ فسادات کے پس منظر میں لکھا ہوا ''پرمیشر سنگھ'' ایک کرداری افسانہ ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے پرمیشر سنگھ کی انسان دوستی اور اس کی نفسیات کو جس طرح ابھارا ہے وہ یقیناً قابل تعریف ہے۔ اس کا بیٹا کرتار سنگھ فسادات کے دوران پاکستان میں کھو چکا ہے۔ اور اب وہ ہندوستان سے جانے والے مہاجرین کو لوٹنے والے

گروہ میں شامل ہے۔ ایک دن ان سکھوں کو اختر نامی ایک چھوٹا مسلمان لڑکا ہاتھ آجاتا ہے۔ پرمیشر سنگھ چاہتا تو وہ اختر کو مار کر اپنے بیٹے کی محرومی کا بدلہ لے لیتا لیکن اسے تو ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے اسے اختر کے روپ میں اس کا بیٹا کرتار مل گیا ہو۔ وہ اپنے ساتھیوں سے کہتا ہے ''ہنسو نہیں یارو' اس بچے کو بھی تو اسی واہگورو جی نے پیدا کیا ہے جس نے تمہیں اور تمہارے بچوں کو پیدا کیا۔'' پرمیشر سنگھ جو اپنے ساتھیوں کے ساتھ مل کر مہاجرین کو لوٹ رہا ہے اس کے سینے میں ایسا دردمند دل ہے کہ وہ اختر کی اس بات پر ''اماں تو کہتی ہے میں بھوسے کی کوٹھری میں پڑا ملا تھا'' بچوں کی طرح بلبلا کر رو دیتا ہے۔ وہ اس کو جھپٹ کر اپنے ساتھ چمٹا لیتا ہے اور اس کے ساتھ بالکل بچہ بن جاتا ہے۔ اس سے اتنی محبت کرنے لگتا ہے کہ اس کے لیے اپنی بیوی، بیٹی اور پورے گاؤں سے لڑنے کے لیے تیار رہتا ہے۔ اس کردار کا ایک اہم پہلو اس وقت سامنے آتا ہے جب اس کی بیوی اور گاؤں کے گرنتھی جی اختر کو سکھ بنانا چاہتی ہیں تو وہ اس بات کے لیے بالکل تیار نہیں ہوتا ہے۔ حالانکہ وہ چاہتا تو اختر کو کرتار بنا کر اپنے پاس رکھ لیتا اور اس کو کبھی پاکستان نہیں بھیجتا۔ لیکن وہ ایسا کرنے کو ظلم سمجھتا ہے۔ کہتا ہے:

> ''تم کتنے ظالم لوگ ہو یارو۔ اختر کو کرتارا بناتے ہو؟ اور اگر ادھر کوئی کرتارے کو اختر بنائے تو؟ اسے ظالم ہی کہو گے نا؟ پھر اس کی آواز میں گرج آگئی یہ لڑکا مسلمان ہی رہے گا۔'' ۱۰

ایک اور اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''اختر بھاگ کر جاتا اس کی ٹانگوں سے لپٹ جاتا اور رو رو کر کہتا میرے سر پر پگڑی باندھ دو پرموں۔ میرے کیس بڑھا دو مجھے کنگھا خرید دو۔''
>
> پرمیشر سنگھ اسے سینے سے لگا لیتا ہے اور بھرائی ہوئی آواز میں کہتا۔ یہ سب ہوجائے گا بچے۔ سب کچھ ہوجائے گا۔ پر ایک بات نہیں ہوگی۔ وہ بات کبھی نہیں ہوگی۔ وہ نہیں ہوگا مجھ سے، سمجھے؟ یہ کیس

ویس سب بڑھ آئیں گے۔'' [11]

محض یہی نہیں بلکہ اس کو اختر کا قرآن پڑھنے پر بھی کوئی اعتراض نہیں ہوتا ہے۔ ایک طرف اس کی بیٹی امرکور اس کے قل ھواللہ پڑھنے پر ڈر جاتی ہے وہیں دوسری جانب پرمیشر سنگھ اختر کی طرح اس سے اپنے سینے پر دعا کے بعد پھونک مرواتا ہے۔ اس کردار کا سب سے روشن اور عظیم پہلو اس وقت سامنے آتا ہے، جب اس کو لگتا ہے کہ وہ اختر سے خواہ کتنی ہی محبت کیوں نہ کر لے اس کی ماں کی جگہ کبھی نہیں لے سکتا تو وہ اسی وقت اس کو سرحد پر چھوڑنے کے لیے چل دیتا ہے۔

افسانہ ''گنڈاسا'' کا کردار ''مولابخش'' بھی ایک پیچیدہ اور جیتا جاگتا کردار ہے۔ مولابخش فطرتاً مجرم نہیں ہے، لیکن جب خاندانی رقابت کی بنا پر گاؤں کے ایک شخص رنگے کے ہاتھوں اس کے باپ کا قتل ہو جاتا ہے تو اس وقت اس کے دل و دماغ میں انتقام کی چنگاری جل اٹھتی ہے اور وہ اپنے گنڈاسے سے رنگے کا پیٹ چاک کر دیتا ہے اور پھر مولا پورے گاؤں میں ''مولا گنڈاسے والے'' کے نام سے مشہور ہو جاتا ہے۔ وہ اپنے ظاہری سراپے کو اتنا پرہیبت بنا لیتا ہے کہ پورا گاؤں اس سے ڈرنے لگتا ہے۔ وہ ہر وقت گلی میں اپنا لٹھ پھیلائے بیٹھا رہتا اور کسی راہ گیر کی ہمت نہیں ہوتی کہ اس کو ہاتھ بھی لگا دے۔ لیکن افسانے میں ایک موقع ایسا بھی آتا ہے جب راجو نام کی لڑکی نہ صرف اس کے لٹھ کو اٹھا کر دیوار کے ساتھ رکھ دیتی ہے، بلکہ مولا کی ہر بات کا بہت بے خوف ہو کر جواب دیتی ہے۔ مولا غصے سے پاگل ہو جاتا ہے اور اس سے بار بار پوچھتا ہے کون ہو تم؟ اور یہ جاننے کے بعد بھی کہ یہ اس کے دشمن رنگے کے چھوٹے بیٹے کی منگیتر ''لاجو'' ہے وہ اس کو کچھ نہیں کہہ پاتا، کیوں کہ یہ لڑکی مولا کے اس روپ کو سامنے لے آتی ہے جو اس کی اصلیت ہے۔ وہ اس کے دل کو موم کر دیتی ہے اور وہ اس حد تک بدل جاتا ہے کہ جب لاجو کا ہونے والا شوہر ''گلّے'' اس کو چانٹا مارتا ہے تو اس کا اٹھا ہوا گنڈاسا رک جاتا ہے۔ مزید جب اس کی ماں اس کے اس حرکت پر لعنت ملامت کرتی ہے تو اس وقت مولا کی کیا کیفیت ہوتی ہے

مندرجہ ذیل اقتباس میں دیکھئے:

''وہ اپنا سر پیٹتے ہوئے اچانک رک گئی اور بہت نرم آواز میں جیسے بہت دور سے بولی ''تو تو رو رہا ہے مولے؟ مولے گنڈاسے والے نے چارپائی پر بیٹھتے ہوئے اپنا ایک بازو آنکھوں پر رگڑا اور لرزتے ہوئے ہونٹوں سے بالکل معصوم بچوں کی طرح ہولے سے بولا ''تو کیا اب روؤں بھی نہیں۔'' [12]

مندرجہ بالا اقتباس سے مولا کی نرم دلی اور بچوں کی سی معصومیت ابھر کر سامنے آتی ہے۔ دراصل اس کو کٹھور دل بنانے اور انتقام کے لیے بھڑکانے والا سماج ہی ہے ورنہ وہ تو وہ مولا ہے جو رنگے کو قتل نہ کرنے کے لیے پیر نور شاہ کے قرآن کا واسطہ دینے پر رک جاتا ہے اور پھوٹ پھوٹ کر رونے لگتا ہے۔

زیر تبصرہ دونوں کرداروں کے سوا اور بھی کئی کامیاب کردار والے افسانے ہیں مثلاً بڈھا کھوسٹ، ماسی گل بانو، کپاس کا پھول، الحمدللہ، رئیس خانہ وغیرہ۔ احمد ندیم قاسمی نے اپنے متعدد افسانوں میں ایک بچہ کو مرکزی کردار بنا کر اس کی نفسیات و معصومیت کو غائب راوی کے ذریعہ بہت خوبصورت انداز میں پیش کیا ہے۔ دراصل اس نوع کے تمام تر افسانے ایک بچے کی محرومی کی داستان ہیں۔ افسانہ ''چور'' کے ''رحمان'' کے ماں باپ دونوں اس دنیا سے جا چکے ہیں اور وہ در در کی ٹھوکریں کھانے پر مجبور ہے۔ وہ جب غصے سے اپنی ماں کو یاد کرتے ہوئے امّاں، کمّاں، ٹھمّاں کہہ کر پکارتا ہے تو بے ساختہ طور پر اس کے منہ سے نکلے ہوئے یہ الفاظ ایک بچے کی معصومیت اور اس کے درد کا پتہ دیتے ہیں۔

افسانہ ''ننھے نے سلیٹ خریدی'' کا ننھا عزیز امیری اور غریبی کے فرق کو سمجھنے سے قاصر ہے۔ اس کی بدقسمتی یہ ہے کہ وہ اپنے دوست اصغر (جو کہ ایک افسر کا بیٹا ہے) کی طرح لوہے کی سلیٹ نہیں خرید پاتا۔ ننھے عزیز کی معصومیت مندرجہ ذیل اقتباس میں دیکھئے:

''یہ ہمیشہ تیری نظر آسمانوں پر کیوں رہتی ہے؟ جیسے اللہ میاں سے باتیں ہو رہی ہیں — اندھا — تو تو مجذوب ہے! مجذوب! —

> کتنی بڑی گالی دی ہے ابا نے۔ ابا کی جگہ کوئی اور ہوتا تو میں اسے
> اٹھارہ بار مجذوب کہہ ڈالتا۔ اور جب اس کا باپ اٹھ کر چوپال کو چلا
> گیا تو اس نے ماں سے نہایت رازدارانہ لہجے میں پوچھا ''ماں
> مجذوب کسے کہتے ہیں۔'' [۱۳]

اسی طرح اس کی ماں جب غصے سے کہتی ہے ''تو پھر کیا سر پر نکالے گا سوال؟'' تو عزیز سوچنے لگتا کہ سر پر سوال نکالے جاسکتے تو وہ روتا ہی کیوں۔ اس کی ماں اَن پڑھ اور بھولی ہے اسی لیے تو اس کو پتہ نہیں کہ سوال سر پر نہیں صرف سلیٹ پر نکالے جاسکتے ہیں۔ اس کا باپ جب اسے سر پھرا کہتا ہے تو وہ سمجھتا ہے کہ سچ مچ اس کا چہرہ پیٹھ کی طرف مڑ گیا ہے۔ وہ ہاتھ سے چھو کر تسلی کرتا ہے اور پھر سوچتا ہے کہ اس کا باپ کتنا جھوٹ بولتا ہے۔ بچوں کی معصومیت پر ان کے اور بھی افسانے ہیں مثلاً پاؤں کا کانٹا، خربوزے، سلطان، ننھا مانجھی وغیرہ۔

احمد ندیم قاسمی کے وہ افسانے جس میں متکلم راوی نے بحیثیت کردار دوسرے کو مرکز بنا کر کہانی بیان کی ہے اس میں گرچہ راوی نے کردار کے داخلی و باطنی سوچ و احساسات میں مداخلت کرنے کی کوشش نہیں کی محض اپنے ہی ذاتی تجربات و مشاہدات کو بیان کیا ہے تاہم اس کے باوجود اس نوع کے افسانوں میں کردار اتنے جیتے جاگتے اور شاہکار نہیں ہیں کہ قاری کے دماغ میں ہمیشہ کے لیے محو ہو جائیں۔ مخبر، عالاں، آتش گل، لارنس آف تھلیبیا اسی نوع کے افسانے ہیں۔ مثلاً عالاں اور آتش گل کی گلابو کے کردار کے ارتقا میں متکلم راوی نے دخل اندازی نہیں کی ہے۔ تاہم اس کے باوجود ان کرداروں کا کوئی ایسا عظیم پہلو سامنے نہیں آتا جو انہیں آفاقیت عطا کرے۔ یہ دونوں ہی ابتدا سے ایک مظلوم عورت کے روپ میں سامنے آتی ہیں لیکن افسانے کے انجام میں ان کے کردار کا ایک ایسا عجیب و غریب پہلو سامنے آتا ہے کہ قاری دم بخود رہ جاتا ہے۔

''عالاں'' ایک ایسی غریب اور محنتی لڑکی ہے جس کا اس دنیا میں کوئی نہیں ہے۔ وہ کام کاج کر کے اپنا پیٹ پالتی ہے۔ واقعہ کچھ یوں ہے کہ جب وہ متوسط طبقے سے تعلق

رکھنے والے عارف (متکلم راوی) نام کے لڑکے کے گھر کام کرنے آتی ہے تو اس کی محنت دیکھ کر عارف کے دل میں اس کے تئیں عزت بیٹھ جاتی ہے۔ وہ بھی اس کی بہت عزت کرتی ہے اور اس کا بہت سا کام اپنے ہاتھوں سے کر دیتی ہے۔

عالاں صرف محنتی ہی نہیں بلکہ اس کے کردار کے متعلق گاؤں بھر میں مشہور تھا کہ کسی کی ہمت نہیں ہے جو اس کی طرف نظر اٹھا کر بھی دیکھ لے۔ اس کا کہنا تھا ''روپیہ کما رہی ہوں...... میرے پاس روپیہ ہوگا تو مجھ پر نظر اٹھانے کی کسی کو مجال نہیں ہوگی۔'' لیکن یہی عالاں جب عارف سے دھڑلے سے اپنی محبت کا اظہار کرتی ہے تو قاری اس کے اس جسارت پر حیران رہ جاتا ہے۔

''گلابو'' ایک دھوبن ہے جس کا شوہر رمضان فوج میں بھرتی ہو کر مارا جاچکا ہے۔ اب پنشن کو لے کر گلابو اور رمضان کے باپ میں لڑائی شروع ہوگئی ہے کیوں کہ یہ پنشن اس کے باپ کو مل رہا ہے جبکہ وہ خود ایک بیوی اور تین عدد بچوں کا باپ تھا۔ وہ پنشن کو اپنے نام کروانے کے لیے ہزار کوششیں کر ڈالتی ہے، متکلم راوی سے کمانڈنگ افسر کے نام درخواست لکھوانے آتی ہے۔ اس کے باوجود اس کے حق میں کوئی بہتر فیصلہ نہیں ہو پاتا اور وہ مجبور ہو کر طوائف کا کام شروع کر دیتی ہے۔ اسی درخواست لکھوانے کے دورانیہ میں وہ متکلم راوی سے پیار کرنے لگتی ہے اور اس کو اپنے گھر بلوا کر جس انداز سے اپنی محبت کا اعتراف کرتی ہے وہ گلابو کے کردار کے ایک دوسرے ہی روپ کو سامنے لاتا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''آپ نے تو صرف یہ پڑھا ہے کہ مجھے پیسا چاہیے۔ اس کی آواز
> میں تحکم سا آگیا۔ ''نہیں'' پیسا دینے والے اور بہت ہیں۔ مجھے آپ
> سے پیار ہے، آپ سے مجھے پیسے نہیں چاہیے، بوسہ چاہیے۔ آپ
> مجھے بوسہ دیں گے؟
> میں بھڑک کر پیچھے ہٹا اور اٹھ کھڑا ہوا اور دروازے سے نکل جانے کی
> ٹھانی لیکن وہ مجھ پر یوں جھپٹی جیسے باز شکار پر جھپٹتا ہے۔ تو کیا آپ

مجھے پیار کے بدلے میں پیار نہیں دیں گے——؟ —— نہیں دیں
گے؟—— نہیں دیں گے؟'' ۱۴؎

احمد ندیم قاسمی نے ان دونوں کی کردار نگاری میں جس بات کا خاص خیال رکھا ہے وہ قابل توجہ ہے، وہ یہ کہ عالاں کے اظہارِ محبت میں وہ بے باکانہ انداز نہیں ہے جو گلابو کے ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ عالاں نے اپنی پوری زندگی میں کام کے علاوہ کسی طرح کی کوئی عاشقی نہیں کی جب کہ گلابو کے کردار کے متعلق شروعات میں ہی بتا دیا گیا ہے کہ ایک زمانے میں وہ گاؤں کے تمام نوجوانوں کے لیے گفتگو کا موضوع تھی۔

غرض کہ اس ضمن میں صرف منٹو ہی ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جنھوں نے متکلم راوی بحیثیت کردار والے افسانے میں کردار نگاری کی بہترین مثالیں پیش کی ہیں۔ ممد بھائی، لاجونتی، ممی، بابو گوپی ناتھ وغیرہ ایسے کردار ہیں جو اردو ادب میں لازوال حیثیت رکھتے ہیں۔

اسی طرح احمد ندیم قاسمی کے وہ افسانے جس میں متکلم راوی بذات خود مرکزی کردار ہے اور دوسرے کرداروں کے توسط سے اپنی کہانی بیان کرتا ہے۔ اس میں بھی کردار نگاری کا کوئی روشن پہلو نظر نہیں آتا بلکہ اس نوع کے اکثر افسانے زیادہ تاثراتی، جذباتی اور فلسفیانہ ہو گئے ہیں۔ اور دوسری اہم بات، اس میں متکلم راوی عورت کے حسن کا دلدادہ اور ایک طرح سے ہرجائی نظر آتا ہے۔ مثلاً۔ محدّب شیشے میں سے، طلوع وغروب، ھذا من فضل ربی، سپنوں کا محل، بچے، بچپنا، نمونہ وغیرہ اسی نوع کے افسانے ہیں۔

افسانہ ''ھذا من فضل ربی'' میں متکلم راوی اپنے مالی کی بیوی سے چھیڑ خانی کرتے نظر آتا ہے اور شگفتہ اور تابندہ نامی لڑکیوں سے بھی اپنا دل بہلاتا ہے۔

اقتباس ملاحظہ ہو:

''مالی آج بیمار ہے اس نے کہا ہے کہ آپ کے سونے والے کمرے میں یاد سے پھول لگا دوں۔ مجھے شرارت سوجھی۔ میں نے پوچھا

کہاں ہیں؟ اس نے پہلی بار مجھے دیکھا اور دونوں ہاتھوں کو ذرا سا ہلا کر بولی یہ ہیں (یقین کیجئے اتنی کالی اور بڑی اور ڈبڈبائی ہوئی آنکھیں میں نے صرف تصویروں میں دیکھی ہیں) میں نے کہا کہاں ہیں؟ مجھے تو نظر نہیں آرہے ہیں۔ مجھے تو صرف ایک پھول نظر آرہا ہے۔ اس کی ٹکٹکی بندھ گئی تو میں نے کہا مجھے تو بھئی صرف ایک پھول نظر آرہا ہے۔ مجھے تو صرف تم نظر آرہی ہو۔'' ۱۵؎

اسی طرح ''محدّب شیشے میں سے'' افسانہ فلسفیانہ انداز لیے ہوئے ہے، اور اس میں ''انگڑائی'' والا تو پورا حصہ متکلم راوی کی فلسفیانہ سوچ پر مشتمل ہے۔ ایک اقتباس سے اس کا اندازہ لگائیے:

''اچانک ایسا سکوت چھا گیا کہ اپنے ہی دل کی دھمک سے مجھے کانوں کے پردے پھٹتے ہوئے محسوس ہوئے............ یہ بھی خوب رہی میں نے سوچا۔ یعنی سکوت کی دیوی ایسی شریر ہے کہ اس کے احترام کے لیے اگر اتنے ضروری اور طویل سفر کو ملتوی کر دیا جائے، تو بھی وہ راضی نہیں ہوتی بلکہ براہ راست دل پر اثر انداز ہوتی ہے۔ آخر کہاں جائے یہ بدبخت انسان جس کے پاس اگر کوئی سرمایہ ہے تو وہ محض دل کی دھڑکن ہے۔'' ۱۶؎

بیانیہ، راوی اور کردار کے علاوہ افسانے میں ایک اہم مسئلہ Description (وصفِ حال) کا ہے۔ افسانہ نگار واقعہ تعمیر کرتے ہوئے جب کسی منظر، جگہ اور کیفیت کا نقشہ اس کی پوری جزئیات کے ساتھ کھینچتا ہے تو وہ Description کہلاتا ہے۔ اور جہاں Description کی بات آتی ہے وہاں لامحالہ وقت کی تفہیم کے مسائل پیدا ہوتے ہیں، کیوں کہ ایسی صورت میں وقت راوی کے فیصلے کا پابند ہو جاتا ہے۔ یعنی راوی واقعہ کو درمیان میں روک کر جب کسی منظر کی تفصیل بیان کرتا ہے تو وقت ٹھہر جاتا ہے اور جب وہ ازسرنو واقعہ کی طرف واپس آتا ہے تو وقت حرکت میں آجاتا ہے۔ ایسی صورت میں افسانہ

نگار کا کمال یہ ہے کہ Description خواہ کتنا ہی طویل یا مختصر کیوں نہ ہو، وہ اس کو اس خوبصورتی سے واقعہ سے مربوط کرے کہ پیوند کاری کے بجائے واقعہ کا ہی ایک حصہ معلوم ہو۔ احمد ندیم قاسمی کے متعدد افسانوں میں اس نوع کے Description کا تجربہ ملتا ہے۔

مثلاً افسانہ ''مخبر'' کا ''خاور'' جب لالہ تیج بھان کے سامنے آ کر کھڑا ہو جاتا ہے تو اس سے قبل کہ ''لالہ'' متکلم راوی کو اس سے متعارف کراتا، راوی اس واقعہ کو وہیں روک کر خود ''خاور'' کے جسمانی ساخت کا نقشہ کھینچنے لگتا ہے۔

مثلاً۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

''آنکھوں میں سرمہ لگا رکھا تھا مگر پتلیاں ایسی گدلی گدلی سی تھیں جیسے برسوں کی دھول سمیٹ رکھی ہو۔ ناک ہلدی کی گانٹھ معلوم ہوتی تھی اور ہونٹ اس کے چہرے سے کچھ زیادہ ہی سیاہ تھے۔ گردن کی ایک ایک رگ کچھ یوں غیر معمولی طور سے ابھری اور تنی ہوئی تھیں جیسے اس کے دماغ و دل میں رسہ کشی ہو رہی ہے۔ کرتے میں میل رچ گیا تھا اور تہ بند پر جا بجا شوربے کے دھبے تھے۔'' ۱۷

اسی طرح افسانہ ''آتش گل'' میں راوی ''گلابو دھوبن'' سے اس کا نام معلوم کر کے اس کے تعلق سے اپنی پچھلی معلومات بیان کرنے لگتا ہے اور اس پورے دورانیہ میں گلابو وہیں کھڑی رہتی ہے اور اس وقت تک یہاں وقت ٹھہرا رہتا ہے جب تک راوی اپنی بات ختم کرنے کے بعد از سرِ نو اس کی طرف متوجہ نہیں ہو جاتا۔

افسانے میں وقت کے متعلق ایک صورت یہ بھی ہے کہ واقعہ میں پیدا شدہ زمانی وقفہ کو راوی اس طرح پُر کرتا ہے کہ اس میں وقت ٹھہرتا نہیں بلکہ جاری و ساری رہتا ہے۔ البتہ یہ افسانہ نگار کی سوجھ بوجھ اور فنّی صلاحیت پر منحصر ہے کہ کس طرح وہ اس جاری وقت میں کسی منظر کا نقشہ اس طرح کھینچ دے کہ واقعہ کے اس دورانیہ میں بالکل مناسب معلوم ہو۔ اس کا استعمال ہمیں احمد ندیم قاسمی کے افسانے ''چوری'' اور ''کہانی لکھی جا رہی ہے'' میں دکھائی دیتا ہے۔ مثلاً افسانہ ''چوری'' میں مرکزی کردار منگو جب دیکھتا ہے کہ دور سے بارات

آ رہی ہے تو یہاں پر راوی بارات کو روک کر اس کا نقشہ نہیں کھینچتا بلکہ بارات کا منگو کے قریب تک پہنچنے کا جو وقفہ ہے وہ اس دورانیہ کو اپنے مشاہدے سے پُر کرتا ہے۔ راوی اس وقفہ کو کس جزئیات نگاری کے ساتھ بیان کرتا ہے، مندرجہ ذیل اقتباس میں دیکھئے۔

''دور سے اسے بے شمار مشعلیں نظر آئیں جن میں بار بار کالے کالے ہاتھ کالی کالی صراحیوں سے تیل ڈالتے۔ آگے آگے علاقے کے مشہور میراثی تھے۔ دو ڈھول جن سے ریشم اور موتیوں کی لڑیاں لٹک رہی تھیں۔ دو شہنائیاں جن کے بندوں پر سونے کا پانی چڑھا ہوا تھا۔ ایک بینڈ باجا جس کی بے شمار توتیوں سے لٹکتے ہوئے سنہری پھندنے جھم جھم کر رہے تھے میراثیوں کے پیچھے سوار تھے جن کے شملے موروں کی دموں سے بھی زیادہ پھیلے ہوئے تھے اور جن کی مونچھیں آسمانوں کی طرف اشارہ کر رہی تھیں............'' ۱۸

اس طرح بارات کے منظر کا نقشہ بہت دور تک پھیلتا چلا گیا ہے۔

افسانہ ''کہانی لکھی جا رہی ہے'' میں جب مسافر، متکلم راوی اور اس کی بیوی اور بچہ ایک جگہ آرام کرنے کے لیے رکتے ہیں تو اس وقت مسافر جھجر بھرنے جاتا ہے۔ اور جب تک وہ پانی نہیں لاتا اس وقت کے دورانیہ وقفے میں راوی اپنی شادی کے واقعات اور بہت سی کیفیات سے قاری کو آگاہ کرتا ہے۔ یہاں بھی وقت ٹھہرا ہوا نہیں ہے۔

خلاصہ یہ ہے کہ احمد ندیم قاسمی کے افسانے اس لحاظ سے بڑی اہمیت کے حامل ہیں کہ یہ زندگی کے گوناگوں مسائل کے ساتھ ہی بہت سے فنّی تجربات کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہیں۔ بس ضرورت اس بات کی ہے کہ ان کے تمام تر افسانوں کا معروضی مطالعہ کیا جائے تاکہ ان تمام نت نئے تجربات کو سامنے لایا جا سکے جو اب بھی ہماری نظروں سے اوجھل ہیں۔

☆☆

حواشی

۱۔ ڈاکٹر افشاں ملک، افسانہ نگار احمد ندیم قاسمی: آثار و افکار، ص ۱۵۹، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، جنوری ۲۰۰۷ء

۲۔ احمد ندیم قاسمی افسانہ ''سناٹا''، مجموعہ ''سناٹا''، ص ۲۲۵، نومبر ۱۹۸۸ء، اساطیر، لاہور

۳۔ ایضاً، ص ۲۵۶

۴۔ http://en.m.wikipedia.org>widikedia, the free encyclopedia

۵۔ ایضاً

۶۔ احمد ندیم قاسمی، افسانہ ''بین''، ص ۱۱

۷۔ احمد ندیم قاسمی، افسانہ ''کہانی لکھی جا رہی ہے''، درودیوار، مشمولہ مجموعہ احمد ندیم قاسمی، ص ۶۱، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء

۸۔ ایضاً، ص ۶۶۔۶۷

۹۔ ڈاکٹر افشاں ملک، افسانہ نگار احمد ندیم قاسمی: آثار و افکار، ص ۲۶۶

۱۰۔ افسانہ ''پرمیشر سنگھ'' مشمولہ بازار حیات، ص ۱۴

۱۱۔ ایضاً، ص ۱۶

۱۲۔ افسانہ ''گنڈاسا'' مشمولہ مجموعہ ''سناٹا''، ص ۱۸۱

۱۳۔ افسانہ ''ننھے نے سلیٹ خریدی، مشمولہ ''بگولے''، ص ۵۷، اساطیر، لاہور، ۱۹۹۵ء

۱۴۔ افسانہ ''آتش گل''، مشمولہ مجموعہ ''سناٹا''، ص ۹۵۔۹۶

۱۵۔ افسانہ ھذا من فضل ربّی، مجموعہ گھر سے گھر تک، مشمولہ کتاب ''احمد ندیم قاسمی'' ص ۱۳۰

۱۶۔ افسانہ، محدب شیشے میں سے، مشمولہ مجموعہ ''آنچل''، ص ۹، اردو بازار، جامع مسجد، دہلی، ۲۰۰۸ء

۱۷۔ افسانہ، ''مخبر''، مشمولہ مجموعہ ''بازار حیات''، ص ۱۷۹۔۱۸۰

۱۸۔ افسانہ ''چوری''، مشمولہ مجموعہ ''بگولے''، ص ۱۳۲

احمد ندیم قاسمی کے افسانوں میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات

ادب کی دنیا میں احمد ندیم قاسمی ایک معتبر نام ہے۔ انھوں نے پنجاب کی دیہی زندگی کے مسائل کو مرکز بنا کر پریم چند کی روایت کو آگے بڑھایا۔ البتہ انھوں نے پریم چند کی طرح محض سادہ لفظوں میں حقیقت نگاری کو ہی پیش نہیں کیا، بلکہ ان کے افسانے رومانیت، شعریت، نغمگیت کے ترجمان ہیں۔ حسن پرست ندیم کا یہی حسن کارانہ رویہّ انھیں پریم چند سے انفرادیت بخشتا ہے۔ اس اعتبار سے ان کے فن میں جمالیاتی عنصر کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ یہاں یہ بات پیش نظر رہے کہ شہری زندگی پر لکھے گئے افسانوں میں فنی ربط کی کمی ہے۔ اس کے مقابل دیہات کے متعلق کہانیوں میں ان کا فن زیادہ ابھر کر سامنے آیا ہے۔

ان کے افسانوں میں تکنیک اور اسلوب کی نشان دہی سے قبل مندرجہ ذیل اقتباس پر نظر ڈال لیں:

وہ ''آنچل'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> ''اگر میری کوئی تکنیک ہے تو وہ محض خلوص ہے، اگر میرا کوئی موضوع ہے تو وہ محض انسانی زندگی ہے، اگر میرا کوئی اسلوب ہے تو وہ محض میری شاعرانہ افتادِ طبع کا پرتو ہے، اور میں فن کو اصطلاحات کا اسیر نہیں بنانا چاہتا، اس جبر کدے میں دوسری غلامیاں کیا کم ہیں کہ اتنی پاکیزہ

> نعمت کو بھی لاٹھی کے سہارے گھسیٹتا پھروں۔'' ۱

مندرجہ بالا اقتباس سے یہ مغالطہ نہیں ہونا چاہیے کہ ان کے افسانوں میں تکنیک کی کوئی مثال نہیں ملتی، بلکہ انھوں نے تکنیک کے نت نئے تجربات کیے ہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ انھوں نے دورِ جدیدیت کے افسانہ نگاروں کی طرح محض تکنیک اور اسلوب کی طرف توجہ دے کر ایسی تجریدی اور علامتی کہانیاں نہیں لکھیں جن سے کہانی پن بالکل غائب ہو گیا ہو۔ یہاں یہ بات سمجھ لینا ضروری ہے کہ اسلوب اور تکنیک دو علیحدہ اصطلاحات ہیں۔ ''اسلوب'' کا تعلق زبان و بیان سے ہے اور ''تکنیک'' ممتاز شیریں کے الفاظ میں ''افسانے کی تعمیر میں جس طریقے سے مواد ڈھلتا جاتا ہے وہی تکنیک ہے۔'' (ناول اور افسانے میں تکنیک کا تنوع، ص۱۲)۔ بہ الفاظ دیگر یہ کہہ سکتے ہیں کہ افسانہ نگار اپنے موضوع کو ایک نیا ٹھوس واقعہ اور ٹھوس حسی تجربہ بنانے کی کوشش میں افسانے کو ایک مخصوص سانچے میں ڈھالتا ہے اور اسی مخصوص سانچے میں ڈھلنے کا نام تکنیک ہے۔ البتہ یہ الگ مسئلہ ہے کہ اسلوب میں کن چیزوں کو شامل کریں اور تکنیک میں کس نوع کے اصطلاحات کی شمولیت ہوگی، کیوں کہ بعض اصطلاحات ایسی ہیں جو زبان کے مخصوص استعمال سے ہی تکنیک کی شکل میں آتی ہیں۔ مثلاً علامت نگاری، تمثیل وغیرہ۔ سردست اس تفصیل میں جانا غیر ضروری ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانوں میں علامت، شعور کی رو، خط کی تکنیک، تمثیل، تمثیلی اشاریت، فلیش بیک (جست ماضی)، فلیش فارورڈ (جست مستقبل) وغیرہ کے ساتھ اور بھی کئی تکنیک کا استعمال ملتا ہے۔ افسانہ ''لارنس آف تھلیبیا'' کو علامتی افسانہ کہا جا سکتا ہے۔ کیوں اس میں انھوں نے طاقت ور طبقہ کے لیے ''باز'' اور غریب، کمزور طبقہ کے لیے ''لالی'' جیسے پرندے کو علامت بنایا ہے۔ لالی باز کے مقابلے میں کمزور ہوتا ہے اس لیے باز اس کو اپنا شکار بنا لیتا ہے، بالکل اسی طرح جیسے طاقت ور امیر، کمزور غریبوں کا خون چوستے ہیں۔ انھوں نے زیر نظر افسانہ میں کسان کی بیٹی ''رنگی'' کی وساطت سے غریب طبقہ کے جرأت مندانہ قدم کو ابھارا ہے، اس وقت جب جاگیردار کا بیٹا ''خدا بخش'' رنگی کو گھر لا کر اس

کو اپنی ہوس کا نشانہ بناتا ہے تو عین اسی صبح وہ اپنے دل و جان سے عزیز ''باز'' (جس کا نام لارنس آف تھلیبیا ہے) کو مردہ پاتا ہے۔

اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''اور خدا بخش اپنی لہولہان آنکھیں مجھ پر گاڑ کر بولا'' دیکھا، میں نہ کہتا تھا؟ میرے باز کو اسی کمینی نے مارا ہے۔ رات وہ بار بار یہی کہتی تھی کہ وہ مجھے مار ڈالے گی۔ میں نے کہا لالیاں بازوں کو نہیں مار سکتیں نادان ــــ اس نے مارا ہے، میرے لارنس کو ــــ میں جانتا ہوں یہ قتل اسی بدذات، کنگلی، قلاش لڑکی نے کیا ہے۔ میں اس کی کھال ادھیڑ دوں گا۔'' ۲؎

ان کا ایک دوسرا افسانہ ''پرچھائیاں''، تمثیلی انداز بیان میں ہے۔ اس میں تنکا، مکوڑا، چڑیا اور پیڑ کے ذریعے انسانی صورت حال کو علامتی اور استعاراتی پیرایے میں بیان کیا گیا ہے۔

دراصل تمثیل نگاری میں ایک بات کہہ کر دوسری بات مراد لی جاتی ہے، یعنی خیالات کو سیدھی طرح سے بیان کرنے کے بجائے علامات اور اشارات میں اس طرح پیش کیا جاتا ہے جو ظاہری مفہوم کے علاوہ اپنے اندر ایک دوسرا ہی گہرا معنی چھپائے ہو۔ اس حصول مقصد کے لیے کبھی کبھی جانوروں کا سہارا لیا جاتا ہے جو اپنے خیالات و تجربات کو اس طرح بیان کرتے ہیں گویا انسانی عقل و دانش ان کے اندر حلول کر گئی ہو۔

زیر تبصرہ افسانہ ایک ایسی تمثیلی کہانی ہے جس میں تنکا اور پیڑ کے علاوہ چڑیا اور مکوڑے وغیرہ جیسے حیوانات ایک نوجوان سے مخاطب ہیں، جو اپنے وطن کی لڑائی کے لیے فوج میں بھرتی ہونے جا رہا ہے۔ یہ بے جان اور حیوان جو کچھ بھی اس سے فریاد کرتے ہیں، اس کا مرکزی نقطہ یہ ہے کہ انسان کو قتل و غارت گری کے علاوہ کچھ نہیں آتا۔ وہ اس آدمی کو اس بات کا احساس دلاتے ہیں کہ تم فوج میں بھرتی ہو کر لڑائی کرنے چل دیتے ہو، لیکن اپنے ملک کے پریشان حال لوگوں کے دکھ درد کو نہیں سمجھتے، ان کے مسائل کو حل کر کے ان کی

مدد نہیں کرتے۔ گویا یہ جانور ایک طرح سے نوجوان کو نصیحت اور اخلاقیات کا سبق دیتے ہیں جو کہ تمثیلی کہانیوں کا اصل مقصد ہے۔ ان حیوانات کی باتیں اس کے دل پر اتنا اثر کرتی ہیں کہ اسے ہر طرف دبی دبی چیخیں سنائی دینے لگتی ہیں۔ اور وہ ایک ایسی لڑکی کی عصمت کی حفاظت کے لیے میدان میں کود پڑتا ہے جو ڈاکوؤں کے چنگل میں تڑپ رہی ہوتی ہے۔ آخر وہ وطن کے لیے مرنے کٹنے کے بجائے ایک لڑکی کی نگہبانی کو زیادہ افضل سمجھتا ہے۔

ان کا ایک افسانہ ''گڑیا'' سرریلزم {surrealism} تکنیک میں ہے۔ یعنی کسی چیز کو دیکھ کر ذہن میں ایسا تصور قائم کر لینا جس کا حقیقتاً کوئی وجود نہ ہو۔ ممتاز شیریں کے الفاظ میں ''سرریلزم ریلزم سے بھی پرے جاتی ہے۔ اس میں کوئی چیز حقیقت کے علاوہ کچھ اور بھی دکھائی دیتی ہے'' (ص ۲۴)۔ اس اعتبار سے اس افسانے میں بھی ''مہراں'' کو گڑیا کے روپ میں اپنی موت دکھائی دیتی ہے۔ وہ اپنی دوست بانو سے کہتی ہے ''یہ تو ہو بہو میرے جیسی ہے مجھے لگتا ہے یہ موت ہے۔''

مہراں اور بانو دونوں بچپن کی بہت اچھی سہیلیاں ہیں۔ وہ دونوں جس گڑیا سے کھیلا کرتی تھیں اس کی دونوں آنکھیں نیلی تھیں۔ ایک مرتبہ اس کی آنکھیں پھوٹ جانے پر کھلونے والا کالی آنکھیں لگا دیتا ہے۔ اب وہ بالکل مہراں کی ہم شکل ہو جاتی ہے۔ گوری رنگت پر کالی آنکھیں، اسی وجہ سے وہ گڑیا سے ڈرنے لگتی ہے۔ دراصل گڑیا سے خوف زدہ ہونے میں اس کے اس احساس کا بہت بڑا دخل ہے کہ گوری رنگت پر کالی آنکھیں بہت ڈراؤنی ہوتی ہیں۔

اس ضمن میں ممتاز شیریں رقم طراز ہیں:

> ''سرریلزم اور ایکسپریشنزم میں احساس کو بڑا دخل ہے۔ احساس تصور کراتا ہے ورنہ دماغ کی معمولی حالت میں اس طرح کے تصورات نہیں آ سکتے۔ ذہن کی آنکھ اسی وقت ایسی تصویریں دیکھ سکتی ہے جب اس پر ایک خاص کیفیت طاری ہو۔'' ۳؎

بانو اس گڑیا کو سنبھال کر رکھ لیتی ہے۔ اسے لگتا ہے کہ اگر اس کو کچھ ہو گیا تو مہراں

مرجائے گی اور آخر کار یہی ہوتا ہے کہ جب بانو کا ماموں زاد بہن کا بیٹا گڑیا کے بال نوچ کر اس کو مروڑ دیتا ہے تو یہ دیکھ کر مہراں پر بھی دورہ پڑتا ہے اور گڑیا کی آنکھیں ہمیشہ کے لیے بند ہونے کے ساتھ ہی مہراں بھی مرجاتی ہے۔ افسانہ ''زلیخا'' کا موضوع گرچہ پرانا اور معمولی ہے لیکن تکنیک نے اس افسانے کو قابل توجہ بنا دیا ہے۔ اس میں غریبوں کے تئیں امیروں کی بے حسی اور ان کے استحصال کو ابھارا گیا ہے۔ افسانے میں زلیخا نامی لڑکی ایک امیر زادے انور کی نوکرانی اور اس کے بچے کی ماں بننے والی ہے دردِ زہ میں تڑپ رہی ہے۔ دراصل یہ بچہ انور کا ہے یہ بات زلیخا اور اس کے علاوہ کوئی نہیں جانتا۔ اس کا شوہر بار بار انور کے پاس مدد کے لیے آتا ہے لیکن وہ اس کا مذاق اڑا کر واپس بھیج دیتا ہے۔ زلیخا کی چیخیں انور کے دل کو ذرا بھی موم نہیں کرتیں بلکہ وہ تو اس یقین میں ہے کہ زلیخا بھلے ہی مرجائے گی لیکن اس کا بچہ پیدا ہو کر رہے گا، اور اسی سوچ کے ساتھ وہ ڈرائنگ روم میں بیٹھا اپنے دوستوں کے ساتھ خوشیاں منا رہا ہے۔ جب کہ وہیں دوسری جانب ایک بلّی زلیخا کی چیخوں کی وجہ سے بے چین ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے افسانے میں جگہ جگہ بلّی کی حرکتوں سے اس کی بے چینی اور تڑپ کو ظاہر کیا ہے۔ اس اعتبار سے انھوں نے ایک جانور کے ذریعے انسان کی مردہ دلی اور بے حسی کو پیش کیا ہے۔

افسانہ ''میرا دیس'' اس لحاظ سے فنّی تکنیک کا حامل ہے کہ اس میں راوی کا قاری سے مکالماتی رابطہ نظر آتا ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے راوی ایک کسان کی بیٹی کی ہر دن کی داستان اور اس کی سوچ و نفسیات سے قاری کو آگاہ کر رہا ہے۔ افسانے میں اس تکنیک کا فائدہ یہ ہے کہ اس میں ہم متکلم راوی پر یہ الزام عائد نہیں کر سکتے کہ وہ کردار کے متعلق اپنے خارجی مشاہدات کو بیان کرنے کے بجائے اس کے داخلی احساسات و جذبات میں مداخلت کر رہا ہے۔ اور ایسا اس وجہ سے ہے کیوں کہ راوی نے اپنے بیانیہ میں صیغۂ حال کے بجائے صیغۂ مستقبل کا استعمال کیا ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل اقتباس میں دیکھیے:

''اور اچانک اسے اپنا سارا وجود ایک انگارے کی شکل اختیار کرتا محسوس ہوگا اور وہ سوچے گی کہ یہ انگارہ کب پھوٹے گا۔ کب

پھوٹے گا یہ انگارہ کہ میں چنگاریاں بن کر ان زمینداروں، ان مولویوں اور پیروں کے ریشمی ملبوس میں گھس جاؤں، ان کی کنپٹیوں سے چمٹ جاؤں!............

یہ انگارہ یوں ہی تپے گا۔ ٹھنڈا ہوگا۔ تپے گا۔ ٹھنڈا ہوگا اور زمیندار کے شبستان میں اسی طرح — تم انگڑائیاں لے رہے ہو، شاید تھک گئے ہو یہ متعفن باتیں سن کر! اچھا —!''[4]

اسی طرح ''محدّب شیشے میں سے'' پورا افسانہ متکلم راوی کی مکمل داستان ہے۔ اس میں آغاز، انجام، کلائمکس وغیرہ سب کچھ ویسا ہی ہے جیسا عموماً افسانوں میں ہوتا ہے۔ البتّہ احمد ندیم قاسمی نے اس افسانے کو تین مختلف عنوان میں منقسم کر کے اس میں نیا پن اور دلچسپی پیدا کر دی ہے۔ افسانے کا پہلا حصہ ''انگڑائی''، دوسرا ''پرواز'' اور تیسرا حصہ ''افتاد'' پر مشتمل ہے۔ افسانہ ''طلوع و غروب'' بھی بالکل اسی طرز پر لکھا ہوا ہے۔ یہ (۱) سنہرا غبار (۲) چکا چوند (۳) دھند لکے جیسے تین عنوانات پر مشتمل ہے۔ نیز ''جوانی کی سڑاند'' خط کی تکنیک میں لکھا ہوا افسانہ ہے۔ اور ''فقیر سائیں کی کرامات'' بالکل ڈرامے کے طرز پر ہے۔ جس میں ''افسانہ گو'' ایک چرواہی اور نوجوان کی ملاقات کا پس منظر بیان کرتا ہے۔ اس کے بعد پورا افسانہ ''نوجوان'' اور ''چرواہی'' کے مکالموں سے اختتام کو پہنچتا ہے۔

جیسا کہ احمد ندیم قاسمی نے خود کہا ہے ''اگر میرا کوئی اسلوب ہے تو وہ محض میری شاعرانہ افتادِ طبع کا پرتو ہے۔'' تو یہ حقیقت ہے کہ ان کے افسانوں کی لسانی تعمیر میں ان کا شاعرانہ رنگ غالب ہے اور اس کو انھوں نے افسانوں میں اس فنّی مہارت کے ساتھ پیوست کیا ہے کہ عیب نہیں معلوم ہوتا۔ یہ ان کی شاعرانہ اور رومانی طبیعت کا کمال ہے کہ انھوں نے اپنے افسانوں میں عورت کے حسن کو بہت شدت سے بیان کیا ہے اور مناظرِ فطرت کی بھرپور منظر کشی کی ہے۔

عورت کے حسن سے متعلق اقتباس ملاحظہ ہو:

''وہ رنگی تھی نہ جانے اس کا اصلی نام کیا تھا۔ مگر مجھے ایسا معلوم ہوا

جیسے وہ رنگوں کا ایک پیکر ہے۔۔سامنے رنگوں میں سے کوئی بھی رنگ
ایسا نہ تھا جس سے اس کا وجود محروم ہو......اگر ایک بے رنگ چپل
سے نکلے ہوئے رنگی کے پاؤں کے ناخن ٹوٹے ہوئے نہ ہوتے تو
اسے زمینی مخلوق قرار دینے کے لیے مجھے اپنے آپ سے خاصی طویل
جنگ لڑنی پڑتی۔ مجھے ایسا لگا کہ کٹر سے کٹر ملحد کو بھی رنگی کی ایک جھلک
دکھا کر اسے ایک ایسے خدا کا قائل کیا جا سکتا ہے جو اس انتہا کا حسن
کار ہے۔'' ۵

فطرت کی منظر کشی کی بہترین مثال افسانہ ''رئیس خانہ'' میں دیکھیے :

''جونہی بہار کا پہلا جھونکا درختوں کی سوکھی ہوئی شاخوں پر جگہ جگہ سبز
رنگ کے دانے سے ٹانک جاتا اور چٹانوں کی دراڑوں تک سے نرم
نرم گھاس پھوٹ پڑتی، جب نیچے وادی سے ہریالی کی مہک بلندی پر
آتی اور بلندی کی ہریالی کی مہک نشیبوں میں اترتی اور وادی میں
منتشر ہو جاتی، اور نئے سورج کا سونا سیکسر کے قدموں میں لیٹی ہوئی
جھیل کی سطح پر آگ لگا دیتا اور پہاڑی ڈھلانوں سے چمٹے ہوئے
کھیت اور دور تک لہلہا اٹھتے تو بنگلوں کی صفائی شروع ہو جاتی۔'' ۶

بیانیہ کے غیر معمولی ہونے میں زبان و بیان کا بہت اہم رول ہے اور عام طور پر افسانے میں جو اسلوب/ زبان سب سے زیادہ کامیابی سے برتا گیا اس کا تعلق عوامی روزمرہ سے ہے۔ چونکہ احمد ندیم قاسمی نے پنجاب کی دیہی زندگی کے مسائل کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا لہٰذا ان کی زبان میں مقامی اثرات اور وہاں کی مخصوص لفظیات صاف طور پر دیکھی جا سکتی ہیں۔ علاوہ ازیں انھوں نے جملے کی تکرار، الفاظ کی تکرار، پیکر تراشی (Imagery)، طنز (Irony)، تشبیہات و استعارات اور باریک بیں جزئیات نگاری سے افسانے میں حسن پیدا کیا ہے۔ پیکر تراشی کو افسانہ ''آتش گل'' کے اس اقتباس کے ذریعے سمجھیے۔

''اس قدر چونکا دینے والا زرد رنگ میں نے پہلے کہیں نہیں دیکھا

تھا۔ کچھ ایسا محسوس ہوتا تھا جیسے اس کے گالوں پر ہاتھ پھیرا جائے تو
تتلیوں کے پروں کی طرح سونے کے سے ذرّے چھوٹ کر انگلیوں
میں چلے آئیں گے۔'' ۷

مندرجہ ذیل اقتباس میں لفظ ''فضا'' کی تکرار سے حسن پیدا ہوا ہے۔

''یہ فضا بھی عجیب چیز ہے۔ انسانی احساسات سے اس کا کتنا گہرا
تعلق ہے روؤ تو یہ فضا بھیگ جائے گی، ہنسو تو یہ فضا کھلکھلا پڑے گی،
سوچو تو اس پر بھی مفکرانہ سنجیدگی چھا جائے گی، انسان فضا کا لاڈلا
ہے، فضا انسان کی ماتا ہے۔ یہ بے کراں فضا۔'' ۸

افسانہ ''گڑیا'' میں جملے کی تکرار دیکھیے :

''وہی گورا رنگ اور وہی — ہائے بالکل وہی اتنی بڑی بڑی بھک کالی
آنکھیں۔'' ۹

''اتنے گورے رنگ پر اتنی کالی آنکھیں'' ۱۰

''نیلی آنکھوں کی جگہ کالی آنکھیں لگا دیں۔ بھک کالی آنکھیں۔'' ۱۱

''گال خون کی طرح سرخ ہوں مگر آنکھیں کالی، بالکل بھک کالی
ہوں۔'' ۱۲

تشبیہ کی خوبصورت مثال مندرجہ ذیل اقتباس میں دیکھیے :

''اور اس کے کالے حاشیوں والے لمبے لمبے دانت یوں ساتھ نمایاں
ہو گئے جیسے کسی نے کچا تربوز چیر ڈالا ہے۔'' ۱۳

جزئیات نگاری کے ضمن میں احمد ندیم قاسمی ایک کامیاب افسانہ نگار ہیں۔ انھوں نے اپنے کئی افسانوں میں جزئیات کی ایک بہترین مثال قائم کی ہے۔ مثلاً افسانہ ''امانت'' کے حوالے سے اگر بات کریں تو اس کے ابتدائی دو صفحات میں آندھی، طوفان، بارش اور افسانے کے کردار ''بی بی گل'' کا اس طوفان سے خود کے بچاؤ کی صورت حال کو تفصیل اور جزئیات کے ساتھ بیان کیا ہے۔ زیر تبصرہ افسانے کی ابتدا کس انداز سے ہوتی

ہے، مندرجہ ذیل اقتباس میں دیکھیے :

''دوپہر کے وقت زرد رنگ کی آندھی اتنے زور سے آئی اور یوں اچانک آئی کہ بی بی گل کا پونیوں کا بھرا ہوا چھابہ پہلے الٹ گیا اور پھر صحن میں بھاگ نکلا۔ پونیاں بکھریں تو جیسے ان میں جان پڑ گئی۔ اُڑن سانپوں کی طرح ادھر ادھر لپکیں، بعض نے ایک قطار کی صورت میں دیوار کا مورچہ سنبھال لیا اور تڑپ تڑپ کر آندھی کا مقابلہ کرنے لگیں......'' [۱۴]

چونکہ حسن پرست اور فطرت نگار احمد ندیم قاسمی ایک ایسے حقیقت پسند افسانہ نگار ہیں جنھوں نے زندگی کے بے شمار تلخ حقائق سے پردہ اٹھایا ہے۔ لہٰذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان کا اسلوب رومانیت اور حقیقت پسندی کے امتزاج سے بنا ہے۔ ان کے اسلوب میں رنگارنگی اور تہہ داری ہے اور اسی رنگارنگ زبان کی وجہ سے پیرایۂ اظہار میں تنوع پیدا ہو گیا ہے۔ تشبیہات و استعارات کے استعمال سے نہ صرف ان کے اسلوب میں رنگینی اور دلفریبی پیدا ہوئی ہے بلکہ ان کی زبان ترسیل کی ناکامی کا المیہ بھی نہیں بنی۔ اسلوب کے ساتھ وہ تکنیک میں بھی یکتا نظر آتے ہیں اور جس طرح انھوں نے اپنے افسانوں میں تکنیک کے نت نئے تجربات برتے ہیں، افسانے کی دنیا میں ان کی الگ سے شناخت کرانے کے لیے کافی ہیں۔

☆☆

حواشی

۱۔ احمد ندیم قاسمی، افسانہ آنچل، ص۶ شفیق بک ڈپو، اردو بازار، جامع مسجد، دہلی

۲۔ احمد ندیم قاسمی۔ افسانہ ''لارنس آف تھلیبیا''، مشمولہ مجموعہ ''کپاس کا پھول''، ص۲۲۸

۳۔ ممتاز شیریں، مضمون ''ناول اور افسانے میں تکنیک کا تنوع'' مشمولہ رسالہ تنقید،

مدیر قاضی افضال حسین، ص۲۶، ۲۰۱۱ء

۴۔ احمد ندیم افسانہ ''میرا دیس'' (مجموعہ طلوع و غروب)، مشمولہ مجموعہ احمد ندیم قاسمی، ص۶۸۷، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء

۵۔ افسانہ ''لارنس آف تھلیبیا''، مشمولہ مجموعہ ''کپاس کا پھول''، ص۲۲۴۔۲۲۵

۶۔ افسانہ ''رئیس خانہ''، مشمولہ مجموعہ ''سناٹا''، ص۲۶، اساطیر لاہور، نومبر ۱۹۸۸ء

۷۔ افسانہ ''آتش گل''، مشمولہ مجموعہ ''سناٹا''، ص۶۷

۸۔ افسانہ ''محدّب شیشے میں سے''، مشمولہ مجموعہ ''آنچل''، ص۱۱

۹۔ افسانہ ''گڑیا''، مشمولہ مجموعہ ''کپاس کا پھول''، ص۸۱

۱۰۔ ایضاً، ص۶۷

۱۱۔ ایضاً ص۷۵

۱۲۔ ایضاً، ص۷۴

۱۳۔ افسانہ ''مخبر''، مشمولہ مجموعہ ''بازار حیات''، ص۱۸۰

۱۴۔ افسانہ ''امانت''، مشمولہ مجموعہ ''برگ حنا''، ص۴۹

☆☆

اردو فکشن: تنقیدی تناظرات ═══ روبینہ تبسم

قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں مشترکہ تہذیبی عناصر

تہذیب اپنے وسیع معنوں میں کسی بھی قوم کی ثقافت اوراس کے افکارونظریات پرمحیط ہے ۔ثقافت کاتعلّق فنون لطیفہ (سنگ تراشی ،موسیقی ،رقص ،مصوّری، شاعری، وغیرہ) سے ہے جواپنی زمین کی پیداوار ہوتی ہے اوراسی سے وابستہ ہوتی ہے۔جبکہ تہذیب ہرمقام کے کلچر سے اثرانداز ہوتی ہے۔یہ کبھی جامد نہیں ہوتی، بلکہ گذرتے لمحات کے ساتھ اس کی تعمیر وتشکیل ہوتی رہتی ہے ۔تشکیل وارتقا کا یہ مرحلہ نہایت ہی پیچیدہ ہے ۔عوام کومخصوص ذہنیت اورخاص تہذیب کواپنانے میں صدیوں کا سفر طے کرنا پڑتا ہے۔

اس ضمن میں ڈاکٹرمنصوراحمدمنصور''اردوافسانے میں ہندوستانی تہذیبی عناصر''میں رقم طراز ہیں:

''تہذیب نہ محض کوئی تصور ہے اورنہ کسی ایک تصورکی ظاہری صورت۔اس میں وہ چیزیں بھی شامل ہیں جن کاتعلق سوچ ذہنی کاوش سے ہے اوروہ چیزیں بھی جوعلمی جدوجہد کا نتیجہ ہیں ۔نیز وہ چیزیں بھی جوانسان کے احساسات ،محسوسات اورجذبات سے متعلق ہیں ۔یعنی تہذیب زندگی کی تمام تر وسعتوں اور جہتوں پرمحیط ہے''۔(۱)

ہندوستان میں اسلامی تہذیب (جوکہ عرب اورایران کی مشترکہ تہذیب تھی) کے ورود سے قبل یہ علاقہ مختلف تہذیبوں کاسنگم تھا۔جودراصل آریا، دراوڑ اورآسٹرک کی مشترکہ تہذیب تھی۔اس تہذیب کی بنیاددراوڑ نے قائم کی ۔اسلامی تہذیب کے ملاپ کے بعدان متضاداورمختلف سوچ رکھنے والے افراد کے خیالات اورمزاج ایک ہی سانچے میں ڈھلنا شروع ہوئے ۔غرض ہندومسلم تہذیبی عناصر کے میل سے جس تمدن کاخمیر اٹھا،وہ زبان وادب، عادات واطوار، آداب معاشرت ،طرزفکر، رسم ورواج، رہن سہن، فنون لطیفہ ،تیج تہوار، بول چال غرض زندگی کا ہرمیدان مخلوط تہذیب کا آئینہ دار ہوگیا۔صوفیا، بھکتی تحریک اوروحدت الوجود کے فلسفے نے اس کی تشکیل میں اہم کردارادا کیا۔بھکتی تحریک کا آغاز گیارہویں صدی میں ہوا۔اس کی بنیادویشنومت پرتھی بعد میں رامانندنے رام چندر جی کوموضوع بنایا۔اس تحریک سے مسلمان کافی متاثر تھے ۔وحدت الوجود کافلسفہ ہندوؤں کے فلسفہ ویدانت سے ہم آہنگ تھا۔لہٰذا ہندووحدت الوجود کے فلسفے سے بہت متاثر ہوئے ۔اس تہذیب کی تشکیل میں ان لوگوں کا بھی بہت ہاتھ ہے جنھوں نے ہندوستان میں اسلام قبول کیا۔کیونکہ انھوں نے مسلمان ہونے کے بعدبھی ہندوروایات اوررسم ورواج کوقائم رکھا۔

ہندوستان میں انگریزوں کی آمداوران کے اختلاط سے یہ تہذیب اورمستحکم ہوئی کیونکہ ہندوستانیوں نے انگریزوں کی بہت سی چیزوں کواپنالیا۔علی گڑھ تحریک کے پیچھے جوعقلیت اورقوم پرستی کے تصورات کارفرما تھے دراصل یہ انگریزوں کی ہی دین تھی ۔لیکن وہیں دوسری جانب تقسیم ہند نے اس مشترکہ تہذیب کا خاتمہ کردیا۔

تہذیب کے ظہورکا اصل مسکن ادب ہے ۔خواہ وہ شاعری ہویافکشن ۔امیر خسرواورنظیراکبرآبادی کی شاعری اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ افسانوی ادب میں فنکار جب کسی واقعے ،حادثے یا کردارکواپناموضوع بناتا ہے توساتھ ہی اس سے وابستہ انسان کی تہذیبی زندگی اورسماجی مسائل ورجحانات کوبھی سامنے لاتا ہے ۔کیونکہ ادب زندگی کا ایک حصہ ہے اورتہذیب وتمدن کا آئینہ بھی ۔افسانوی ادب صرف ہندومسلم ،سکھ،عیسائی

کی مختلف تہذیبوں کی نمائندگی نہیں کرتا بلکہ ان کے ملاپ سے جو تہذیب وجود میں آئی ہے اس کا بھی عکاس ہے۔

یوں تو متعدد افسانہ نگاروں کے افسانوں میں مشترکہ تہذیبی عناصر کی جھلک دیکھنے کو ملتی ہے۔البتہ اس کی کارفرمائی قرۃ العین حیدر کے طویل ومختصر افسانوں میں نظر آتی ہے۔مثلاً ''جلاوطن''، ''ہاؤسنگ سوسائٹی''، ''فقیروں کی پہاڑی''، نظارہ درمیاں ہے''، ''دریں گردسوارے باشد'' اور ''کہرے کے پیچھے'' وغیرہ۔ان کے افسانے محض ہندو مسلم مشترکہ تہذیب کے وجود اور ان کے خاتمے ہی کا مرثیہ نہیں ہیں بلکہ ان کی وسعت وتنوع اس سے کہیں زیادہ بڑھی ہوئی ہے۔یہ افسانے جہاں ایک جانب ہندو مسلم اتحاد، اتفاق اور یگانگت کی مثالیں ہیں وہیں دوسری طرف اس میں انگریزی، فرانسیسی، جرمنی، اٹیلین وغیرہ تہذیب بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔اور قرۃ العین حیدر کا یہ اہم کارنامہ ہے کہ انھوں نے اس مشترکہ تہذیب کو آفاقیت عطا کی۔

وحید اختر ''قرۃ العین حیدر کے افسانے فکر وفن (شیشے کے گھر کے بعد)'' میں رقم طراز ہیں:

''قرۃ العین کی زندگی ہندو پاک اور یورپ کی اونچی انٹلکچول سوسائٹی میں گذری ہے ایسے میں انھوں نے صرف دیکھا نہیں، برتا ہے۔ انھیں اودھ کی تہذیب، ہندو مسلم مشترکہ ثقافت کی اقدار سے عشق ہے۔وہ نئی مغرب زدہ تہذیب اور موجودہ سرمایا دارانہ معاشرت میں جہد معاش کی بے رحمی وخودغرضی سے پوری طرح واقف ہیں۔ان کی کہانیوں میں یہی فضا ملتی ہے۔''(۲)

قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں ''جلاوطن'' ایسا اہم افسانہ ہے جو ہندو مسلم مشترکہ تہذیب کا مکمل نمونہ ہے۔اس افسانے میں وہ تمام چیزیں دیکھنے کو ملتی ہیں جو ہندوؤں اور مسلمانوں نے ہندوستان میں موجود ہر قسم کے رسم ورواج کو اپنایا، مثلاً نسبت، ہلدی، مہندی، منڈھا، بارات وغیرہ۔اور مشترکہ زبان تو اردو ہی تھی کیونکہ اردو کو جس تہذیب

نے جنم دیا وہ ایک مخلوط ہندوستانی تہذیب تھی۔تہوار سے لے کر گانے بجانے اور لباس غرض ان تمام چیزوں کا ذکر جلاوطن میں موجود ہے جن کا تعلق ثقافتی ملاپ سے ہے۔

چند اقتباسات ملاحظہ ہوں:

''ہندو مسلمانوں کا معاشرہ تقریباً یکساں تھا۔وہی تیج تہوار، میلے ٹھیلے، محرّم، رام لیلا، پھر اس سے اونچی سطح پر وہی مقدمے بازیاں، مؤکل، گواہ، پیش کار، سمّن، عدالتیں، صاحب لوگوں کے لیے ڈالیاں۔''(۳)

''ہندوؤں مسلمانوں میں سماجی سطح پر کوئی واضح فرق نہ تھا خصوصاً دیہات اور قصبہ جات میں عورتیں زیادہ تر ساریاں اور ڈھیلے پائجامے پہنتیں۔اودھ کے بہت سے پرانے خاندانوں میں بیگمات اب تک لہنگا بھی پہنتیں۔بن بیاہی لڑکیاں ہندو اور مسلمان دونوں ساری کے بجائے کھڑے پائچوں کا پاجامہ پہنتیں۔ہندوؤں کے یہاں اسے ''اجار'' کہا جاتا............

زبان اور محاورے ایک ہی تھے مسلمان بچے برسات کی دعا مانگنے کے لیے منہ نیلا پیلا کیے گلی گلی بین بجاتے پھرتے اور چلّاتے۔برسو رام دھڑاکے سے، بڑھیا مر گئی فاقے سے، گڑیوں کی برات نکلتی تو وظیفہ کیا جاتا، ہاتھی گھوڑا پالکی، جے کنھیالال کی۔مسلمان پردے دار عورتیں جنھوں نے ساری عمر کسی ہندو سے بات نہ کی تھی رات کو جب ڈھولک لے بیٹھتیں تو لہک لہک کر الاپتیں، بھری گگری موری ڈھیر کائی شام۔کرشن کنھیا کے اس تصور سے ان لوگوں کے اسلام پر کوئی حرف نہ آتا تھا۔گیت اور کجریاں اور خیال محاورے، یہ زبان ان سب کی بڑی پیاری اور دلآویز مشترکہ میراث تھی۔یہ معاشرہ جس کا دائرہ مرزاپور اور جون پور سے لے کر لکھنؤ اور دلّی تک پھیلا

ہوا تھا ایک مکمل اور واضح تصور تھا، جس میں آٹھ سو سال کے تہذیبی
ارتقا نے بڑے گمبھیر اور بڑے خوبصورت رنگ بھرے تھے۔'' (۴)

محض یہی نہیں بلکہ مسلم اور غیر مسلم ناموں میں بھی کوئی فرق نہیں رہا۔ مزید ان دونوں کے دل ایک دوسرے کے مذہب کے لیے عزّت و وقار سے معمور تھے۔ افسانہ ''قلندر'' میں اقبال بخت نامی شخص کو اس بات سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ لوگ اسے ہندو سمجھیں یا مسلمان وہ شاعری کرتا ہے، اس نے مرثیہ بھی لکھا، مجلس جاتا ہے اور منّی کو محرّم کی ساتویں تاریخ کو تھیٹر جاتے ہوئے دیکھ کر اسے دکھ بھی ہوتا ہے۔

افسانہ ''برف باری سے پہلے'' میں مرکزی کردار ''نشاط اسٹینلے'' سے کہتا ہے:

''ارے گھبراؤ مت، تمہارا بالکل عیسائیوں والا نام ہے۔ اس لیے
تمہیں کوئی چھرا نہ بھونکے گا'' وہ ہنستے ہوئے بولی ''مصیبت تو میری
ہے کہ غیر مسلم ہوتے ہوئے بھی میرا مسلمانوں جیسا نام ہے۔'' (۵)

آج بھی برصغیر میں ایسے مسلمان موجود ہیں جو اپنے نام کے ساتھ ہندو ذات مثلاً ٹھاکر وغیرہ لکھنے میں کوئی برائی نہیں سمجھتے۔ اسی طرح مسلمان لڑکیوں کی تعلیم و تربیت میں ہندوؤں کا بہت بڑا ہاتھ ہے اور ہندو بچوں کی تربیت میں مسلمانوں کا۔ افسانہ ''ہاؤسنگ سوسائٹی'' میں فرحت النساء کی تعلیم کے لیے ہندو مسلمان، سب اس کو اپنی مشترکہ ذمہ داری سمجھتے ہیں۔ سید مظہر علی فرحت النساء کے باپ جمشید کو بتاتا ہے ہم خود پڑھاتے ہیں اردو اور قرآن شریف، شمبھو بھیا انگریزی بھی پڑھا دیتے ہیں اے۔ بی۔ سی۔ ڈی، گوسائیں بھیا اسے ہندی پڑھا دیتے ہیں۔

انسانی معاشرے میں ان گنت رسم و رواج ہیں جو قدامت پرستی، توہم پرستی اور مافوق الفطری عناصر پر یقین کی بدولت راہ پا گئے ہیں۔ مثلاً تعویذ، گنڈہ، ٹونے، قبر پرستی، چڑھاوا چڑھانا، مزار پر جانا وغیرہ۔ ہندوؤں میں چڑھاوے کی رسم تو ابتدا سے ہی موجود تھی لیکن مسلمانوں نے اس کو قرونِ اولیٰ کے عیسائیوں سے سیکھا۔ افسانہ ''دریں گرد سوارے

باشد'' میں ہندو مسلمان کے چڑھاوے کا منظر دیکھیے:

''فصل کی اندرونی دیوار میں ایک طاقچے میں چراغ روشن تھا پھول
رکھے تھے، اگربتّی سلگ رہی تھی۔ یہ کسی پیر کا چلہ تھا۔ اس کے نیچے
ایک دوسرے سے کچھ دور فاصلے پر دو غریب مسکین آدمی چپ چاپ
آمنے سامنے بیٹھے تھے۔ ایک دھوتی پوش ایک چکی داڑھی والا یہ
دونوں کالج کے چپراسی ہیں۔ شام کو دونوں یہاں بیٹھتے ہیں۔ آپس
میں معاہدہ ہے اس چلے کے مجاور بن گئے ہیں۔ ہندو مسلمان جو
چڑھاوا چراغی کا نذرانہ لاتے ہیں۔ اسے آپس میں بانٹ لیتے
ہیں۔'' (۶)

بہرحال ان کا ملاپ اس حد تک بڑھ گیا تھا کہ ہندو، مسلمان صوفیوں کے مرید ہوتے اور مسلمان، ہندو بزرگوں کے۔ یہاں تک کہ سکھوں کی مقدس ترین کتاب ''گرنتھ صاحب'' میں بابا فرید کا کلام شامل ہے جسے سکھ عزت و احترام کے ساتھ پڑھتے ہیں۔ مزید حضرت خواجہ معین الدین چشتی اجمیری کے معتقدوں میں بڑی تعداد ہندوؤں کی بھی تھی۔ افسانہ ''فقیروں کی پہاڑی'' میں بابا جی کے مزار پر جانے والوں میں ہندو مسلمان دونوں شامل ہیں، روضہ میں جو میلہ لگا ہے وہ دونوں ہی مذہب کے ماننے والوں کے سامانوں سے پُر ہے۔ غرض کہ میلوں ٹھیلوں کا اصلی رنگ مقبروں پر ہی نکھر کر سامنے آتا ہے۔
اقتباس ملاحظہ ہو۔

''اب گہما گہمی بہت بڑھ گئی تھی۔ روضہ بالآخر قریب آ چکا تھا۔ چائے
خانوں میں بے حد رونق تھی پھولوں اور ہاروں کی دوکانیں خوشبو سے
مہک رہی تھیں۔ بڑی بڑی دوکانیں دیوی دیوتاؤں، مکے مدینے
اور اس درگاہ کی رنگین تصاویر، دیگر تبرکات اور اگربتیوں کے رنگین
پیکٹوں سے جگمگا رہی تھیں۔ گلیوں میں تازہ چھڑکاؤ کیا گیا تھا۔
لنگر تقسیم ہونے والا تھا، فوجی جوانوں کی ایک ٹولی ''حاجی بابا کی جے''

کے نعرے لگاتی روضے کے صحن سے برآمد ہوئی اور مارچ کرتی نیچے
اتر گئی۔ دوسری طرف سے اسکول کے بچوں کا ایک گروہ آرہا تھا ان
کے ماسٹر دھوتی باندھے، ماتھے پر تلک لگائے ''حاجی بابا کی جے''
بولتے اوپر چڑھنے لگے، مزار کے صحن میں بھیڑ لگی تھی۔'' (۷)

انگریزوں کی آمد کے بعد یہ ہندو مسلم مشترکہ تہذیب جس طرح سے متاثر ہوئی اور جس طریقے سے انھوں نے اس تہذیب کو اپنایا وہ افسانہ ''کہرے کے پیچھے'' میں دیکھا جاسکتا ہے۔ اس میں ایک ایسی لڑکی کی کہانی ہے جس کے راستے میں سوائے اندھیرے کے اور کچھ نہیں ہے۔ اس کالی راہ میں جدھر اس کا دل چاہتا ہے اپنی مرضی کے مطابق رخ موڑ لیتی ہے۔ اس کی پرورش مس رچمنڈ کے ہاتھوں ہوئی ہے، جو مسوری میں گیسٹ ہاؤس چلاتی ہیں۔ کیتھرین ان دو تہذیبوں کے بیچ پس کر رہ گئی ہے، اس کی ماں ہندوستانی اور باپ انگریز ہے۔ پوری زندگی وہ بنا ماں باپ کے در در بھٹک کر آخر میں ایک ہندو سے شادی رچاتی ہے۔ مس رچمنڈ چونکہ اتنے دنوں سے مسوری میں ہیں لہذا انھوں نے یہاں کی زبان بھی ٹیڑھی میڑھی سیکھ لی ہے۔ وہ اس تہذیب میں اس حد تک رچ بس گئی تھیں کہ اس وقت جب کیتھرین کے مستقبل کے لیے انھیں مسوری چھوڑنا پڑا، تو اس تہذیب کے چھٹنے کا غم ان کے اندر دیکھا جاسکتا ہے:

اقتباس ملاحظہ ہو۔

''سڈنی ایرپوٹ پر اتر کر مس رچمنڈ نے چاروں طرف دیکھا اور
مسکرائیں وہ بالآخر ایک سفید ملک میں موجود تھیں اب وہ اور کیٹی
منتظر ہیں کہ قلی آکر ان کا اسباب اٹھائیں گے مگر کسی نے ان کا نوٹس
نہیں لیا۔ آخر دوسروں کی دیکھا دیکھی کیتھرین نے ایک ٹھیلے پر
سامان لادا، جب مس رچمنڈ نے ٹھیلا دھکیلنا شروع کیا اچانک ان کا
دل اندر سے ٹوٹ سا گیا۔'' (۸)

اس طرح ہندوستانیوں نے انگریزوں کی بہت سی تہذیب کو اپنایا اور انگریز بھی

ہندوستانی راجاؤں سے ملنے لگے۔ ان کے ساتھ اٹھتے بیٹھتے اور ان کے طور طریقوں کو اپناتے۔ لیکن دوسری جانب انگریزوں نے کس طرح خالص ہندو مسلم تہذیب کا خاتمہ کر دیا، افسانہ ''دوسیّاح'' میں دیکھا جاسکتا ہے۔ ہندو مسلم میں یک جہتی اور اتحاد پیدا کرنے میں سب سے اہم کردار اکبر کا ہے۔ جس نے ہندوؤں پر عائد کیے ہوئے جزیہ کو معاف کیا اور حکم صادر کر دیا کہ ہندوستان کا کوئی باشندہ خواہ کسی مذہب یا طبقے سے تعلق رکھتا ہو غلام نہیں بنایا جاسکتا اور اس کے اس سیکولر برتاؤ سے ہندو مسلم ایک ہوگئے۔ لیکن انگریزوں نے اکبر کے ذریعے رکھی گئی اس ملی جلی تہذیب کی بنیاد کو منتشر کر دیا۔

اس اعتبار سے قرۃ العین حیدر نے اپنے افسانوں میں محض تاریخ کو پیش نہیں کیا ہے بلکہ اس کے سہارے ان تہذیبی جڑوں کا سراغ لگایا ہے۔، جواب صرف دیومالائی کہانیاں اور تاریخ بن کر رہ گئی ہیں۔ نیز ان کے افسانوں میں محض مشترکہ تہذیب ہی دیکھنے کو نہیں ملتی بلکہ وہ درد و کرب بھی موجود ہے جو اس تہذیب کے خاتمے کے سبب پیدا ہوا۔ اور یہی وہ چیز ہے جس نے ان کے افسانوں میں ایک المیہ کی صورت اختیار کر لی ہے جو دراصل ذہنی انتشار، جلاوطنی، تنہائی اور تہذیبی زوال کا المیہ ہے۔

اس المیہ کو افسانے ''برف باری سے پہلے''، ''جلاوطن''، ''پت جھڑ کی آواز''، ''یاد کی ایک دھنک جلے''، ''کیکٹس لینڈ''، ''دجلہ بہ دجلہ یم بہ یم''، ''سیتا ہرن'' اور ''چائے کا باغ'' وغیرہ میں پیش کیا گیا ہے۔

افسانہ ''یاد کی ایک دھنک جلے'' میں قرۃ العین حیدر کے والد کے دوست کو پاکستان ایک اجنبی شہر لگتا ہے، وہ اس شہر میں گھٹن محسوس کرتے ہیں، کیونکہ وہ اس مشترکہ تہذیب کے دلدادہ تھے، جو انگریزوں کی آمد کے بعد وجود میں آئی تھی اور جس میں مشرق اور مغرب کے کئی تہذیبی عناصر آپس میں مل گئے تھے:

اقتباس ملاحظہ ہو۔

''یہ ایک بہت بڑی کوٹھی کے احاطے کے اندر بنا ہوا کاٹج تھا جو غالبا
تقسیم سے قبل ہندو مالک مکان کا مہمان خانہ رہا ہوگا اور ناصر چچا نے

بھاگ دوڑ کروا کے اسے اپنے نام الاٹ کروالیا تھا۔ انھیں یہاں
آئے تقریباً ایک سال ہوگیا تھا مگر گھر کے انداز سے ایسا لگتا تھا جیسے
مسافروں کی طرح بیٹھے ہوں۔''(۹)

''دجلہ بہ دجلہ یم بہ یم'' میں جیمی ڈولی نامی لڑکی کی محبت میں وطن چھوڑ کر چلا جاتا ہے لیکن جب ڈولی کے ابا میاں جیمی کی درخواست قبول کرنے سے انکار کردیتے ہیں تو وہ اپنے وطن لوٹ آتا ہے لیکن اس کی واپسی پر وہاں کی صورت حال بالکل بدلی رہتی ہے۔ تقسیم کے دردناک المیہ کو مندرجہ ذیل اقتباس میں دیکھیے:

''لیکن جب وہ لوٹا ہم لوگوں میں سے کوئی بھی وہاں نہ تھا۔ ہماری پرانی کوٹھی بند پڑی تھی ۔ سرخ قالین والے کمرے اور لکڑی کے گھوڑوں پر گرد جم گئی تھی۔ دنیا کا خاتمہ ہو چکا تھا تقسیم کی خونی آندھی آکر نکل چکی تھی سب خزاں زدہ پتوں کی طرح دور دور سارے عالم میں تتر بتر ہو گئے تھے اور جیمی کو تعجب ہوا کہ اتنا سب کچھ دیکھنے محسوس کرنے اور جھیل لینے کے باوجود اب تک کس طرح جی رہا ہے سب کس طرح جیے جاتے ہیں۔''(۱۰)

مشترکہ تہذیب کی موت کا المناک منظر افسانہ جلاوطن میں ملاحظہ ہو:

''آج چاندرات تھی ۔ محلّے میں نقارہ رکھا جاچکا تھا۔ مجلسیں اب بھی ہوئیں لیکن وہ چہل پہل، رونق اور بےفکری تو کب کی خواب وخیال ہوچکی تھی ۔ ڈیوڑھی میں ڈولیاں اترنی شروع ہوگئیں اور بیبیاں آ آ کر امام باڑے کے دالان کی چاندنی جس پر تل دھرنے کو جگہ نہ ہوتی تھی اب چھدری چھدری نظر آتی تھی......عاشور کی شب لیلیٰ۔''
بوامدن نے جو حسب معمول عینک گھر بھول آئی تھیں دوبارہ غلط مرثیہ شروع کیا لیکن سب پر ایسی اداسی اور اکتاہٹ طاری تھی کہ کسی نے ان کی تصحیح کرنے کی ضرورت نہ سمجھی۔ بگن نے آواز بلائی۔ چراغوں

کی روشنی دالان میں مدھم سا، زرد، اجالا بکھیرتی رہی۔ آنگن کا گیس کا ہنڈا پیلا پڑتا جارہا تھا۔ اس تاریکی میں کشوری سیاہ دوپٹے سے سر ڈھانپے اپنی جگہ پر اکڑوں بیٹھی سامنے رات کے آسمان کو دیکھتی رہی۔''(۱۱)

''کیکٹس لینڈ'' میں اس تہذیبی اقدار کے خاتمے میں ہر کردار جل رہا ہے۔ سب اپنے آپ کی تلاش میں سرگرداں ہیں وہ اس کھوئی ہوئی تہذیب کو ازسرنو حاصل کرنا چاہتے ہیں جس میں انھوں نے اپنی بیتی ہوئی زندگی کے لمحات گزارے۔ علاوہ ازیں افسانہ ''چائے کا باغ'' میں بھی تقسیم ملک سے پیدا ہونے والے مسائل، تہذیبی قدروں کے زوال اور نفسیاتی رسا کشی کو موضوع بنایا گیا ہے۔

ان کا طویل افسانہ ''سیتا ہرن'' خصوصاً تقسیم ملک سے پیدا شدہ المیہ سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے۔ افسانے کی مرکزی کردار سیتا میر چندانی اوروں کی طرح اپنا گھر بار چھوڑ کر کراچی سے دلّی پہنچ جاتی ہے۔ جہاں وہ اپنے گھر والوں سمیت ایک مسلمان کے چھوڑے ہوئے تنگ وتاریک مکان میں رہتی ہے۔ نقل مکانی سے، مصائب کی جو صورتیں پیدا ہوئیں، میر چندانی اس کی مثال ہے۔ وہ بھی رام کی سیتا کی طرح بن باس میں راکشسوں کا شکار ہوجاتی ہے۔ وہ رام کی تلاش میں ادھر ادھر بھٹکتی ہے۔ لیکن جتنے مرد رام کے بھیس میں آتے ہیں وہ سب اس کی پہنچ سے دور ہو جاتے ہیں۔ کیونکہ یہ سیتا روایتی سیتا کی طرح کسی ایک مرد کی ہو کر نہیں رہ سکتی ہے۔ اور اس کا سبب یہ ہے کہ اس کے پیچھے وہی شعور کام کر رہا ہے جس نے اس کو گھر سے بے گھر اور بے سہارا کیا۔ اس تقسیم نے صرف ایک سیتا کو نہیں بلکہ نہ جانے کتنی سیتاؤں کو رام کی تلاش میں دربدر بھٹکنے کے لیے چھوڑ دیا۔

بہرکیف قرۃ العین حیدر نے اخلاقی زوال، مشترکہ تہذیب کی تباہی، ظلم و جبر، سماجی نابرابری، ناانصافی، طبقاتی کشمکش، عدم مساوات، اور انسانی دکھ درد کو نہ صرف محسوس کیا بلکہ اس کا اپنی تحریروں میں بھرپور اظہار کیا ہے نیز عورتوں کے دکھ درد کو انھوں نے خاص طور پر محسوس کیا۔ ان کے افسانوں میں عورت، تلاش محبت، فریب خوردگی، شکست خواب کی

علامت بن کرا بھرتی ہے۔ جواپنا بن باس ختم کرنے کے بعد ایک نئے بن باس کا آغاز کرتی ہے۔ ساتھ ہی یہ بات پیش نظر رہے کہ وہ صرف مختلف نسوانی کرداروں کی زندگیوں کی دکھ بھری داستان ہی بیان نہیں کرتیں۔ بلکہ اس کے ذریعے وہ تہذیبی اقدار کو بھی پیش کرتی ہیں۔

☆☆☆

حواشی:

۱۔ ڈاکٹر منصور احمد منصور۔ اردو افسانے میں ہندوستانی تہذیبی عناصر۔ ص ۱۹۔ فوٹو لیتھوورکس، دہلی۔ جنوری ۱۹۸۸ء

۲۔ وحید اختر۔ قرۃ العین کے افسانے :فکروفن (شیشے کے گھر کے بعد) مشمولہ اردو افسانہ روایت ومسائل مرتبہ گوپی چند نارنگ۔ ص ۴۶۹۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی۔ ۲۰۰۴ء

۳۔ قرۃ العین حیدر۔ جلاوطن مشمولہ پت جھڑ کی آواز۔ ص ۵۷۔ مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی ۲۰۱۱ء

۴۔ قرۃ العین حیدر۔ جلاوطن مشمولہ پت جھڑ کی آواز۔ ص ۵۷، ۵۸۔ مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی ۲۰۱۱ء

۵۔ قرۃ العین حیدر۔ برف باری سے پہلے مشمولہ ''شیشے کے گھر''۔ ص ۱۲۵۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، اشاعت اول ۲۰۰۵ء

۶۔ قرۃ العین حیدر۔ دریں گردسوارے باشد مشمولہ روشنی کی رفتار۔ ص ۲۹۳۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ۲۰۰۰ء

۷۔ فقیروں کی پہاڑی۔ مشمولہ روشنی کی رفتار۔ ۲۷۔ ۱۲۸۔

۸۔ کہرے کے پیچھے مشمولہ روشنی کی رفتار۔ ص ۳۲۰۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ۔ ۲۰۰۰ء

۹۔ یاد کی ایک دھنک جلے۔ مشمولہ پت جھڑ کی آواز۔ ص ۱۲۹

۱۰۔ دجلہ بہ دجلہ یم بہ یم۔ مشمولہ شیشے کے گھر۔ ص ۲۲۵۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔ اشاعت اول ۲۰۰۵ء

۱۱۔ جلاوطن۔ مشمولہ پت جھڑ کی آواز۔ ص ۸۷۔ ۸۰

ناول کی تنقید

کرشن چندر کی انقلابی واشتراکی بصیرت
"ایک عورت ہزار دیوانے" کے تناظر میں

گرچہ ناول نگار کی حیثیت سے کرشن چندر پر بسیار نویسی کا الزام لگا، البتہ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ان کے ناول زندگی کی ایک بڑی تلخ حقیقت کا آئینہ ہیں۔ انھوں نے اپنے باریک بیں، دوررس نگاہ، تجربات ومشاہدات اور تخیل کی پرواز سے زندگی کی حقیقتوں کو سمیٹ لیا اور اس کے لیے انھوں نے کسی ایک طرز اظہار پر قناعت نہیں کیا۔ بلکہ ان کی تحریریں یک سمتی، یک رخی، یک رنگی ہونے کے بجائے مختلف رنگوں اور ہمہ جہت سمتوں کا خزانہ ہیں۔

انھوں نے ۱۹۳۶ء میں قلم سنبھالا اور ۱۹۷۷ء تک لکھتے رہے۔ "ایک عورت ہزار دیوانے" ۱۹۵۷ء کی تخلیق ہے اور یہ وہ دور ہے جب ترقی پسند تحریک بلندیوں کو چھورہی تھی۔ اس تحریک کے ساتھ ان کا رشتہ ہمیشہ گہرا اور اٹوٹ رہا۔ انھوں نے اپنی ادبی زندگی کی شروعات میں ہی ترقی پسندانہ نقطۂ نظر کو زندگی کا مقصد اور مطمح نظر بنالیا تھا اور مرتے دم تک اس پر قائم رہے۔ مزید برآں اشتراکی ادیب ہونے کے باوجود وہ کبھی جمودیت کا شکار نہیں ہوئے بلکہ ان کے نظریات میں لچک، وسعت اور تنوع ہمیشہ موجود رہا۔ انھوں نے حقیقت نگاری کو پیش کرنے کے لیے شاعرانہ نثر کا سہارا لیا، اسی باعث ان کی تحریر خشک اور سپاٹ ہونے سے بچ گئی۔ چونکہ وہ انقلابی ہونے کے ساتھ ساتھ رومانی بھی تھے، لہٰذا وہ یہ بات

بہت اچھی طرح سمجھتے تھے کہ معاشرے کی حقیقت کو سامنے لانے کے لیے یہ ضروری ہے کہ طریق کار فن کارانہ ہو۔

وہ مزدوروں اور کسانوں کو خوشحال اور آسودگی کی زندگی گزارتے ہوئے دیکھنا چاہتے تھے۔ انہیں سماج میں پھیلی ہوئی ناانصافی، عدم مساوات، لاچاری، فسادات، طبقاتی کشمکش، طبقاتی آویزش، ہندو مسلم تفریق، ظلم، افلاس، بھوک، سماجی پستی، گھٹن اور استحصالی طاقتوں کا پورا احساس تھا۔ انھوں نے سماج کی ان تمام ترناہمواریوں کو اپنے فن میں سمویا اور اس کے ذریعے مظلوموں اور بے بسوں کو بیدار کرنے کا کام کیا، کیوں کہ انہیں اس بات کا پورا یقین تھا کہ معاشرے میں تبدیلی لائی جاسکتی ہے۔ چونکہ اس وقت کسانوں اور مزدوروں کا طبقہ سب سے زیادہ مظلومیت کا شکار تھا، لہٰذا انھوں نے اس بات کی جانب خصوصاً توجہ دلائی۔ لکھتے ہیں:

> "ہمارے ترقی پسند ادب کے مواد کا بیشتر حصہ اور اس کا خمیر متوسط طبقے سے اٹھایا گیا ہے لیکن اب ہمیں اس حصار کو توڑنے کی کوشش بھی کرنی چاہیئے، اپنی آواز کو مزدوروں اور کسانوں کا ترجمان بنانا چاہیئے۔۔۔۔۔۔ اس مقصد کے حصول کے لیے اگر ہمیں عام فہم بننا پڑے، صحافت کا سہارا لینا پڑے، اپنے ادبی معیار کو کم کرنا پڑے تو بھی میں اپنے اغراض ومقاصد کے پیش نظر اسے جائز سمجھوں گا۔ اس لیے کہ ادب کا منبع اور سرچشمہ عوام ہیں۔" [1]

مزدوروں کے بعد دوسری مظلوم ترین مخلوق عورت تھی، جس کا جنسی، سماجی ہر طرح سے استحصال کیا جارہا تھا۔ حاشیوں پر پڑی ہوئی اور فراموشی کی دھند میں لپٹی ہوئی عورت، مرد کے ہاتھوں محض کٹھ پتلی بن کر رہ گئی تھی۔ اس کی حیثیت گھر میں پڑے ہوئے بوسیدہ سامان سے زیادہ نہ تھی، وہ اپنے گھر کی بیگم نہیں بلکہ باندی تھی جس کے مقدّر میں صرف ستی ہونا لکھا تھا۔ ترقی پسند تحریک نے عورت کو گھر کی چاردیواری سے باہر نکالا، اس کے سماجی رشتے کو استوار کیا اور اس بات کا احساس دلایا کہ وہ اپنی آزادی اور حقوق کے لیے

آواز اٹھائے۔ کرشن چندر ایک ایسے ہی ترقی پسند ادیب ہیں جنھوں نے سب سے پہلے پُرعزم عورت کے باغیانہ روپ کو پیش کیا۔ ''شکست'' کی 'چندرا' اور ''ایک عورت ہزار دیوانے'' کی 'لاچی' اسی نوع کی کردار ہیں۔ ''لاچی'' کو 'چندرا'' کی ترقی یافتہ شکل کہہ سکتے ہیں، کیوں کہ وہ اپنی بہادری اور مستقل مزاجی میں ''چندرا'' کو بھی پیچھے چھوڑ دیتی ہے۔

''لاچی'' ایک حسین خانہ بدوش لڑکی ہے، جس کے قبیلے میں عورت، گھوڑی اور زمین تینوں بکنے کی چیزیں ہیں۔ والدین بذات خود اپنی بیٹیوں کی بولی لگانے میں فخر محسوس کرتے ہیں۔ انسانی فطرت کے مطابق ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ ''لاچی'' بھی صدیوں سے چلی آرہی اس روایت کو قبیلے کی دوسری عورتوں کی طرح بخوشی قبول کر لیتی، لیکن وہ ایسا نہیں کرتی کیوں کہ اس کے اندر سوچنے اور غور وفکر کی صلاحیت ہے، وہ ظاہری طور پر جتنی زیادہ شوخ و چنچل ہے باطنی طور پر اتنی ہی سنجیدہ۔ کبھی کبھی تو حیرانی ہوتی ہے کہ ''لاچی'' جیسی جاہل لڑکی کی سوچ بھی اتنی گہری ہوسکتی ہے؟۔

اقتباس ملاحظہ ہو:

''میں کیا چاہتی ہوں، اے پراسرار آسمان کیوں میرا دل دوسری خانہ
بدوش لڑکیوں کی طرح نہیں ہے؟ کیوں میں دھندہ نہیں کرسکتی، کما
نہیں سکتی، اپنا جسم نہیں بیچ سکتی۔ میں تو ان سب لڑکیوں سے زیادہ
خوبصورت ہوں۔ پھر یہ کیسا دل ہے میرا؟ جو اپنے قبیلے، اس کے رسم و
رواج، اس کی صدیوں پرانی روایت سے انکار کرتا ہے؟ کیوں میں
ایک خیمہ نہیں چاہتی، ایک گھر چاہتی ہوں۔'' ۲؎

کرشن چندر نے اس قبیلے کی تمام تر بے حسی اور برائی پر وقیع روشنی ڈالی ہے۔ واقعہ کچھ یوں ہے کہ ''لاچی'' کا باپ ''رگی'' جوئے میں اپنی بیوی کو ہار جاتا ہے۔ اس طرح جب ماں کے ساتھ بیٹی بھی آجاتی ہے تو لاچی کا چاچا مامن بہت خوش ہوتا ہے۔ کیوں کہ خانہ بدوشوں کے قبیلے میں عورتیں مردوں سے زیادہ کماتی ہیں۔ قبیلے کا سردار دمارو ''لاچی'' کو خریدنا چاہتا ہے۔ وہ مامن اور ''لاچی'' کی ماں سے ساڑھے تین سو روپے میں سودا بھی

کر لیتا ہے۔ لیکن ''لاچی'' کو جب اس سودے بازی کا علم ہوتا ہے تو وہ بہت غضب ناک ہوتی ہے اور دمارو کے ساتھ جانے کے لیے منع کر دیتی ہے۔ وہ اپنی ماں سے روپیہ واپس کرنے کے لیے منت وسماجت کرتی ہے لیکن وہ کسی طور نہیں مانتی۔ آخر اسے دمارو پر رحم آجاتا ہے۔ وہ اس سے وعدہ کرتی ہے کہ وہ تین مہینے کے اندر اس کے پیسے لوٹا دے گی اور اگر تین مہینے میں نہیں لوٹا پائی تو وہ اس کی ہو جائے گی۔ بہر حال ان روپیوں نے اس کی زندگی کو ایک نئے موڑ پر لا کر کھڑا کر دیا۔ اب اس کا محض ایک ہی مقصد تھا کہ دمارو کو روپیہ لوٹا دے اور اپنے آپ کو بکنے نہ دے۔ وہ پیسوں کے لیے در در بھٹکتی ہے، جن مردوں سے اسے پیسہ ملنے کی امید تھی ان کے پاس جاتی ہے، لیکن وہ بھی ہوس کے پجاری نکلتے ہیں، بہ ایں ہمہ قبیلے کے ہر مرد کی نظروں میں ''لاچی'' کی عزم و ہمت کھٹکنے لگتی ہے۔

اقتباس ملاحظہ ہو:

''ایسا معلوم ہوتا تھا جیسے لاچی نے دمارو سے کوئی شرط نہیں لگائی ہے،
سارے علاقے کی غیرت کو چیلنج کیا ہے۔ ہر وہ شخص جسے اس سے
پہلے لاچی میں کسی طرح کی دلچسپی نہ تھی، اب یہ چاہتا تھا کہ کسی طرح
لاچی اپنی شرط ہار جائے۔'' ۳؎

مرد ذات ہمیشہ سے خودغرض رہی ہے۔ انہیں جہاں کہیں بھی عورت کے کام میں اپنا فائدہ نظر آتا ہے اس کی ہر طرح سے مدد کے لیے تیار ہو جاتے ہیں اور جب اپنا نقصان ہوتا ہوا دیکھتے ہیں تو مخالفت پر اتر آتے ہیں۔ آج عورت کی آزادی اور حق کے لیے مختلف طرح کی اسکیمیں چلائی جارہی ہیں۔ Women's Day منائے جارہے ہیں، لیکن سچ تو یہ ہے کہ عورت آج بھی male dominating patriarchal کا شکار ہے۔ اور مرد سماج، عورت کو سرمائے کی افزائش کا ذریعہ بنائے ہوئے ہے۔ Miss. World اور Miss. Universe کا درجہ دے کر ان کی سوچ کو بدلا جارہا ہے، انہیں اس بات کا احساس دلایا جارہا ہے کہ وہ اپنے جسم کا صحیح استعمال کر کے اپنا کیریئر خوبصورت بنا سکتی ہیں۔ اس طرح عورت آج بھی تجارت کا ذریعہ بنی ہوئی ہے، پس انداز بدلا ہوا ہے۔ یہاں اس امر

کی وضاحت ضروری ہے کہ اس صورت حال کی ذمّہ دار خود عورت بھی ہے جسے اس بات کا یکسر احساس نہیں ہے کہ اس کے ساتھ کیا ہورہا ہے؟ دولت کے پیچھے اندھی ہوکر اس نئی تہذیب اور مادّی دنیا کے پیچھے دوڑ رہی ہے۔ کیوں کہ یہ ’’لاچی‘‘ جیسی ذہنیت رکھنے والی نہیں بلکہ ’’رشی‘‘ جیسی سوچ رکھنے والی عورتیں ہیں، جو اپنے قبیلے کی عورتوں کی طرح اپنے جسم کو بیچنے میں کوئی عار محسوس نہیں کرتی، کیوں کہ اس نے عورت کے بکنے کی روایت کو بخوشی قبول کرلیا ہے۔اس کا اعتقاد یہ ہے کہ اس دنیا میں ہر شوہر اپنی بیوی کو پیٹنے کا حق رکھتا ہے۔

مزید ستم یہ ہوتا ہے کہ ’’لاچی‘‘ نے ’’دمارو‘‘ کو دینے کے لیے مزدوروں کی مدد سے جو پیسے اکٹھے کیے تھے، وہ چوری ہوجاتے ہیں۔ وعدے کے مطابق اب ’’لاچی‘‘ کو دمارو کے ہاتھوں بکنا تھا۔لیکن وہ بجائے اس کے ساتھ جانے کے سینے میں خنجر بھونک دیتی ہے اور پھر اس جرم میں اس کو تین سال کی سزا ہوجاتی ہے۔ ’’لاچی‘‘ کا یہ قدم قبیلے کی ہر عورت کو انقلابی بنادیتا ہے۔ان کے ذہنوں میں بیداری پیدا ہوتی ہے اور وہ دھندہ کرنے سے انکار کردیتی ہیں۔ مرد اساس معاشرہ یہ بات کیسے برداشت کرلیتا کہ عورت جیسی حقیر مخلوق بغاوت پر اتر آئے، لہٰذا وہ اس روّیے کی ہر طرح سے مخالفت کرتے ہیں۔اسی کو کرشن چندر کے الفاظ میں دیکھئے:

> ’’مردوں کا سماج ہو یا مردوں کا قبیلہ ہو وہ عورت کے بہت سے
> گناہوں کی پردہ پوشی کردیتے ہیں لیکن وہ ہرگز ہرگز یہ گوارا نہیں
> کرتے کہ کوئی عورت ان سے باغی ہوکر اپنی حرمت کی حفاظت کے
> لیے لاچی کی طرح زندگی کی بازی لگادے کیوں کہ اس کا اثر دوسری
> عورتوں پر بہت برا پڑتا ہے۔‘‘ ۴

کرشن چندر نے اپنے دیگر ناولوں کی طرح اس میں بھی عورت کے ساتھ ہونے والے ظلم و ناانصافی کے خلاف آواز اٹھائی ہے۔ ’’لاچی‘‘ جیسی باغی کردار تخلیق کرکے انھوں نے مرد سماج کو للکارا ہے۔ وہ عورت کے ظاہری حسن کے نہیں بلکہ باطنی حسن کے قائل تھے۔ ناول میں لاچی کو ’’گل‘‘ نامی آدمی سے محبت ہوجاتی ہے۔ کیوں کہ گل ہی وہ

واحد مرد ہے جس نے اس سے سودے بازی نہیں کی، بلکہ اسے اپنی محبت کا احساس دلا کر شادی شدہ زندگی اور ایک گھر کا خواب دکھایا۔لیکن آخر میں وہ بھی اس کو دھوکہ دے دیتا ہے، کیوں کہ وہ جیل میں چیچک کا شکار ہوکر نابینا ہوجاتی ہے اور اس کا حسین چہرہ خطرناک حد تک بھیانک ہوجاتا ہے۔ یہاں پر گل کا دھوکہ فطری تھا کیوں کہ وہ لاچی کی خوبصورتی سے متاثر ہوکر اس کی محبت میں گرفتار ہوا تھا، اب جب وہ خوبصورتی ہی نہیں بچی تو پھر محبت کا کیا مطلب۔کرشن چندر نے مرد کی اسی محبت پر طنز کیا ہے۔عورت کے تئیں ان کے دل میں کیا جذبہ تھا، خود ان کی زبانی سنیے:

> ’’بحیثیت مجموعی میں ایک ایسے سماج کی تصویر دیکھنا چاہتا ہوں جہاں
> عورت کی شخصیت اور اس کے مرتبے کا پورا پورا احترام کیا جاسکے۔
> جہاں اسے مرد کے برابر معاشی، سیاسی اور اخلاقی درجہ حاصل ہوسکے۔
> جہاں اسے ڈرائنگ روم کی تتلی، کچن کی قیدی، منڈی کی بکاؤ چیز ہی نہ
> سمجھا جائے بلکہ ایک انسان سمجھ کر اس کا احترام کیا جائے اور اس کی
> شخصیت کو آگے بڑھانے میں تمام مواقع بہم پہنچائے جائیں۔‘‘ ۵

’’لاچی‘‘ جہاں بھی اور جس ماحول میں جاتی ہے اپنا دامن بچاتی ہے۔اس کے دل میں فلم اسٹار بننے کا شوق بھی پیدا ہوتا ہے، لیکن جب اسے پتہ چلتا ہے کہ وہاں بھی پہلے اسے اپنی عزت دینی ہوگی تو وہ اس کے بالمقابل جیل کی زندگی کو ترجیح دیتی ہے۔ناول کے آخیر میں جب گل اسے چھوڑ کر چلا جاتا ہے تو وہ پونے سے اس کے لیے پیسہ بھجواتا ہے، لیکن ’’لاچی‘‘ پیسہ لینے سے انکار کردیتی ہے کیوں کہ وہ سمجھ جاتی ہے کہ اس پر رحم کھایا گیا ہے اور وہ کسی کی ہمدردی کی محتاج نہیں، لہٰذا اس انکار سے وہ اپنے کردار کی عظمت کا لوہا منوالیتی ہے۔ ’’لاچی‘‘ ان تمام پُرعزم عورتوں کے لیے ایک ایسی علامت بن کر ابھرتی ہے جو زندگی میں تبدیلی لانا چاہتی ہیں۔

زیر مطالعہ ناول میں کرشن چندر کا ترقی پسندانہ اور مارکسی نظریہ جابجا دیکھنے کو ملتا ہے۔سرمایہ داروں اور برسراقتدار طبقہ کے استحصالی رویّہ کے خلاف غم وغصہ کا اظہار، ان

کے انقلابی واشتراکی ذہن کی عکاسی کرتا ہے۔ ''لاچی'' کے مقدمے کے وقت جب قبیلے کی تمام عورتیں دھندہ کرنے سے انکار کر دیتی ہیں تو اس میں امیروں اور شرافت کا لبادہ اوڑھنے والوں کا کافی نقصان ہوتا ہے، کیوں کہ یہ ان کے عیش کے لیے سستا سہارا تھیں۔ مزید پھول والوں کی دکانوں کی بکری کم ہو جاتی ہے۔، ناجائز شراب بیچنے والوں کے کاروبار پر اثر پڑتا ہے۔ لہٰذا ہر فرد خانہ بدوش قبیلے کا دشمن ہو جاتا ہے، ان میں مختلف قسم کی برائیاں نظر آنے لگتی ہیں۔ اب وہ لوگوں کی نظروں میں جرائم پیشہ، سوسائٹی پر بدنما دھبہ اور آوارہ مزاج تھے۔ اور انھیں ہٹانا اتنا ناگزیر ہو گیا کہ پورے قبیلے کو آگ کی لپٹوں میں تبدیل کر دیا گیا۔

کرشن چندر کے اشتراکی نظریہ کو مندرجہ ذیل اقتباس میں دیکھیے:

> ''اسٹیشن یارڈ کے مغربی کنارے پر جہاں خانہ بدوشوں کے خیمے تھے، وہاں پر کئی موٹریں آکر کھڑی ہو جاتی تھیں۔ کیوں کہ شہر میں ایسی اچھی اور مقابلتاً سستی چیزیں کہاں سے مل سکیں گی اور ہر بیوپاری وہی مال خریدنا چاہتا ہے جو اچھا ہو اور نسبتاً سستا ہو۔ تم لوگ امیر آدمی کی رات کو کیا سمجھتے ہو۔ دن بھر کے کتنے دھوکوں، جھوٹے وعدوں، چھینا جھپٹیوں اور ابلہ فریبیوں کے بعد، صبح سے شام تک ضمیر کا خون کرنے کے بعد تو یہ رات آتی ہے۔ اس رات میں اگر وہسکی کی نئی بوتل نہ ملے تو لعنت ہے اس کام کرنے پر۔ پیٹ کا دوزخ بھرنے کے لیے تو ہر احمق کام کرتا ہے۔'' [۶]

علاوہ ازیں انھوں نے حاجی اور میر چندانی جیسے امیروں پر بھی لعنت ملامت کی ہے، جو جیل میں ''لاچی'' کا غرور توڑنے کے لیے پچاس ہزار روپیہ خرچ کرنے کے لیے تیار ہو جاتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

> ''ان لوگوں کا غصہ بھی روپے کی صورت میں نکلتا ہے۔ یہ لوگ اگر دھرم اور ایمان پر آجائیں تو مندر اور مسجد بنانے کے لیے ہزاروں خرچ کر دیں۔ انتقام پر آجائیں تو ہزاروں خرچ کر کے مجھے اور آپ

> کو مروا ڈالیں، محبت کرنے پر آجائیں تو اپنی محبوبہ کو اشرفیوں میں تول دیں اور سونے سے لاد دیں، ایک غریب آدمی ان کے مقابلے میں محبت کرنے کی جرأت کہاں کر سکتا ہے۔'' [۷]

کرشن چندر کو ان خانہ بدوشوں سے ہمدردی ہے۔ جن کا نہ کوئی ملک ہے نہ قوم نہ مذہب، ہر جگہ اجنبیت، ہر موڑ پر خطرہ ہے۔ تبھی تو لاچی کہتی ہے ''مگر ہم خانہ بدوشوں کے لیے تو یہ ساری دھرتی ایک ہے''۔ اور پھر گل کے جواب میں کرشن چندر نے مہذب لوگوں پر بھرپور طنز کیا ہے۔

> ''گل نے ذرا تلخی سے کہا.........''انھوں نے جو اپنے آپ کو انسان، مہذب اور ترقی یافتہ کہتے ہیں، اس دھرتی کے ٹکڑے ٹکڑے کر دیے ہیں اور اسے مختلف ناموں میں بانٹ دیا ہے۔ یہ تیرا، وہ میرا، وہ اس کا۔'' [۸]

ناول میں کہیں بھی کوئی الجھاؤ نہیں ہے۔ سب کچھ واضح، صاف ستھرا، رواں دواں ہے۔ اس میں رومانی فضا بھی دیکھنے کو ملتی ہے جو اس بات کا اشارہ ہے کہ انقلابی ہونے کے ساتھ ہی فطرت، کائنات اور محبت سے کرشن چندر کا اٹوٹ رشتہ ہے۔ تاہم وہ فطرت سے اس معنی میں متاثر ہیں کہ وہاں ان کو زندگی نظر آتی ہے نیز ''فطرت'' انسان کے اندر جوش و ولولہ پیدا کرتی ہے، گویا رومانیت اور حقیقت دونوں ہی ان کے فن میں کچھ اس طرح مدغم ہیں کہ ان کو علیحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ یہاں اس بات کا ذکر کر دینا شاید بے محل نہ ہو کہ کرشن چندر نے انسان کا مطالعہ وحدت کے بجائے، اجتماعی صورت میں کیا۔ اس توسط سے وہ ایک ایسے حقیقت پسند ناول نگار ہیں جن کی حقیقت پسندی ارفع و اعلیٰ ہے اور جن کا مقصد مکمل طور پر واضح ہے۔

حواشی

۱۔ کرشن چندر، پودے،ص۱۴۔۱۵،مکتبہ سلطانی،ممبئی، پہلا ایڈیشن ۱۹۴۷ء

۲۔ کرشن چندر، ناول ایک عورت ہزار دیوانے، پبلشر رسالہ بیسویں صدی، ص۳۵،اگست۱۹۶۳ء

۳۔ ایضاًص۶۶

۴۔ ایضاًص۱۳۲

۵۔ احمد حسن سے انٹرویو،کرشن چندر نمبر،جلد۔۳۸،شمارہ۳۔۴،۱۹۶۷ء

۶۔ کرشن چندر،ایک عورت ہزار دیوانے،ص۱۸۔۱۹

۷۔ ایضاًص۱۶۳۔۱۶۴

۸۔ ایضاًص۱۷۷

☆☆

عصمت چغتائی کا ناول ''معصومہ'' : تعبیر وتشریح

یوں تو عصمت چغتائی کے اسلوب اور فن کے متعلق بہت کچھ لکھا جا چکا ہے جس سے ان کے مقام اور انفرادیت کا اندازہ ہو جاتا ہے، تاہم ناول ''معصومہ'' پر لکھی گئی تحریروں کا جائزہ لینے کے بعد یہ محسوس ہوتا ہے کہ معصومہ کی کردار نگاری اور ناول کی دوسری فنی خصوصیات کو محدود نظر سے دیکھا گیا ہے۔ لہٰذا اس مضمون میں زیر تبصرہ ناول اور دوسری تنقیدی تحریروں کا تجزیہ کر کے ایک نئے سرے سے تعبیر وتشریح کی کوشش کی گئی ہے۔

ناول ''معصومہ'' ایک ایسی لڑکی کی دکھ بھری داستان ہے جس کو زندگی کے ناسازگار حالات نے معصوم ''معصومہ'' سے طوائف ''نیلوفر'' بنا دیا۔ زوال حیدرآباد کے پس منظر میں لکھا ہوا یہ ناول فلمی دنیا اور بمبئی شہر کی سیاسی اور معاشرتی زندگی کا مکمل احاطہ کرتا ہے۔ انھوں نے یہاں کے ہوٹل مینیجرس، راجاؤں، سیٹھ ساہوکاروں، فلم پروڈیوسروں اور سرکاری حاکم وغیرہ کے توسط سے معاشرے کے گھناؤنے پہلوؤں کو سامنے لانے کی حتّی الامکان کوشش کی ہے۔

عصمت نے اس ناول کے لیے ایسا ماحول تیار کیا ہے جہاں ہر سو منفی کردار بکھرے ہوئے ہیں۔ کہیں بھی کوئی مثبت کردار نظر نہیں آتا۔ صرف گناہ، برائی، بے شرمی، بے حیائی اور بے وفائی ہے اور ہر طرف جنس، دولت، شہرت اور روٹی کے بھوکے ہیں۔

چاروں طرف اندھیرا ہی اندھیرا ہے۔کہیں بھی روشنی کی کوئی کرن دکھائی نہیں دیتی۔اس ماحول میں ایک ایسے غیر ذمہ دار باپ کی تصویر ابھر کر سامنے آتی ہے جو زوال حیدرآباد کے بعد اپنے بڑے بیٹوں کو لے کر پاکستان چلے جاتے ہیں اور اپنے پیچھے بیگم اور چار چھوٹے بچوں کو چھوڑ جاتے ہیں اس وعدے کے ساتھ کہ کچھ دنوں بعد وہ ان کو پاکستان بلا لیں گے۔ لیکن وہاں وہ اپنے سے کم عمر کی لڑکی سے شادی کر لیتے ہیں۔ باپ کی طرح بھائی بھی پاکستان میں شادی شدہ زندگی گزارنے لگتے ہیں۔انھیں اپنی ماں اور چھوٹے بہن بھائیوں کی کوئی فکر نہیں ہوتی ہے۔صرف گھر کے افراد ہی نہیں بلکہ اس ناول کے وہ تمام کردار ایسے ہیں جو معصومہ سے رابطے میں آئے۔مثلاً رنڈیوں کے دلال شاطر دماغ احسان بھائی جیسے لوگ ہیں جو معصومہ جیسی بے سہارا لڑکیوں کی دلالی کرتے ہیں اور شہرت کے لیے اصلی بیوی کو چھوڑ کر فلمی بیوی کی آغوش میں چلے جاتے ہیں اور اس کے ساتھ بنا شادی کیے شادی شدہ زندگی گزارتے ہیں۔سُمن نامی بیوی ہے جو شوہر سے عاجز آ کر اپنے منہ بولے بھائی مظہر کے ساتھ بھاگ جاتی ہے۔سورج مل اور احمد بھائی جیسے رئیس لوگ ہیں جو بیوی کے ہوتے ہوئے منہ کا مزہ بدلنے کے لیے داشتائیں رکھتے ہیں۔راجہ صاحب جیسے دھوکے باز اور عیار سماج سیوک ہیں جو ایک طرف دکھاوے کے لیے غریبوں میں پیسے بانٹتے ہیں وہیں دوسری جانب دنگے کرواتے ہیں اور بڑے بڑے سرکاری افسروں کو خوش کرنے کے لیے لڑکیاں مہیا کرتے ہیں۔کرنل جیسے سرکاری افسر ہیں جو ہمہ وقت لڑکیوں کی جنسی استحصال کرتے ہیں اور ایک ماں ہے جو پیسوں کے لیے اپنی بیٹی کی نائکہ بن جاتی ہے اور ایک انیس سالہ لڑکی ''معصومہ'' ہے جو اپنے بھائی بہنوں کی نیاّ پار لگانے کے لیے طوائف بن جاتی ہے۔ ناول پڑھ کر پہلا سوال ہمارے ذہن میں یہ آتا ہے کہ آخر معصومہ کے طوائف بننے کا ذمہ دار ہم کس کو ٹھہرائیں۔والدین، سماج یا پھر خود معصومہ کو؟ سچ تو یہ ہے کہ معصومہ کے طوائف بننے میں یہ سبھی ذمہ دار ہیں حتّی کہ خود معصومہ بھی۔

عیاشانہ مزاج کے والد جنھوں نے کسی زمانے میں خواہش کی تھی کہ معصومہ کو ولایت بھیجیں گے اور اس کی کسی آئی۔سی۔ایس سے شادی کریں گے، پاکستان جا کر انیس

سالہ لڑکی سے شادی رچا لیتے ہیں اس بات کی پرواہ کیے بغیر کہ ان کے پیچھے انیس سالہ لڑکی کا کیا بنے گا۔شاہانہ مزاج کی ماں شوہر کی بے وفائی کے بعد حیدرآباد سے بمبئی چلی آتی ہے یہ سوچ کر کہ شاید یہاں پیسوں کا کوئی ذریعہ نکل آئے۔ یہاں ان کی ملاقات ایک پرانے شناسا احسان صاحب سے ہوتی ہے۔وہ کچھ دن تو ان کی مدد کرتے ہیں اس کے بعد اپنے مطلب کی خاطر ایک رئیس احمد بھائی کے لیے معصومہ کی دلالی شروع کر دیتے ہیں۔یہیں سے سماج معصومہ کی زندگی کو تباہی کے راستے پر لے جانا شروع کر دیتا ہے۔بیگم صاحبہ کی ممتا کا جذبہ جوش مارتا ہے اور وہ یہ برداشت نہیں کر پاتی ہیں کہ کوئی ان کی بیٹی کی دلالی کرے لیکن پھر بعد میں پیسے کو مجبوری بنا کر سودا کر لیتی ہیں۔دراصل اپنی بیٹی کو طوائف بنا کر ایک طرح سے وہ اپنے شوہر سے بدلہ لینا چاہتی ہیں۔وہ سوچتی ہیں کہ بڑے میاں کو جب پتہ چلے گا کہ ان کی بیٹی نے دھندہ شروع کر دیا ہے تو مزہ آ جائے گا۔

یہاں یہ بات بعید از قیاس لگتی ہے کہ ایک ماں محض پیسے اور بدلے کی خاطر اپنی بیٹی کا سودا کیسے کر سکتی ہے۔لیکن عصمت چغتائی کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے آگے صفحات میں اس بات کا بھی ذکر کر دیا کہ جاگیردارانہ گھرانوں کا ماحول ہمیشہ سے ایسا ہی تھا۔روزہ، نماز کی خواہ کتنی ہی پابندیاں کیوں نہ ہوں لیکن برائیاں اپنی جگہ قائم تھیں اور غربت نے اسی برائی کو از سر نو زندہ کر دیا تھا۔

اقتباس ملاحظہ ہو۔

> ''جاگیرداری نظام کی تمام لعنتیں سوئی پڑی تھیں۔فاقوں اور غربت نے انہیں رگوں میں پھر زندہ کر دیا............لڑکیوں کے سودے تو پشتوں سے ہوتے چلے آئے تھے۔ان کی جوان خالہ بڈھے پھونس نواب قمر الدین کو پیسے کی خاطر بیاہی گئی تھیں۔ کھلے بندوں ان کا سول سرجن صاحب سے تعلق تھا۔خود ان کی بڑی کے شوہر نے ایک میم سے شادی کر لی تھی۔اس کا غم وہ ایک شاعر کی آغوش میں غلط کرتی تھیں۔عزت اور شرافت کا پیمانہ تھا دولت اور مرتبہ۔'' [1]

بعض ناقدین نے معصومہ کے کردار کو لے کر چند اعتراضات کئے ہیں۔مثلاً معصومہ جاندار کردار نہیں ہے کیونکہ عصمت نے اس کردار پر زیادہ توجہ نہیں دی۔اور یہ کہ وہ گناہوں کے دلدل سے نکلنے کی کوشش نہیں کرتی ہے۔گرچہ وہ اپنی اس زندگی سے خوش نہیں ہے اور بعض اوقات وہ ماضی کی ان بھول بھلیوں میں کھو جاتی ہے جہاں وہ ہل ہل کر سپارے پڑھ رہی ہے،لیکن اس کی کمزوری یہ ہے کہ وہ اپنا مقدر سمجھ کر اس سے نکلنے کی جدوجہد نہیں کرتی ہے۔چونکہ وہ تعلیم یافتہ ہے لہٰذا طوائف بننے کے علاوہ روزی روٹی کا کوئی اور ذریعہ بھی ڈھونڈھ سکتی تھی۔پھر آخر کیوں اس نے اپنے دماغ کا استعمال نہیں کیا اور اس دلدل میں پھنستی چلی گئی؟۔وغیرہ وغیرہ

ڈاکٹر عبدالحق کاس گنجوی اپنے مضمون ''عصمت چغتائی اور حقیقت نگاری'' میں رقم طراز ہیں:

''عصمت کی ہیروئن اپنے بے راہ روی اور جنسی دلدل میں لوٹ لگانے کے لیے معاشی حالات کو ذمہ دار قرار دیتی ہے۔وہ یہ کہہ کر تسلی دیتی ہے کہ اگر اس کا عورت پن نیلام ہو رہا ہے تو یہ اس کی غلطی نہیں معاشی بدحالی اور اس سے پیدا ہونے والی مجبوریاں اسے اس گرے ہوئے مقام پر لے آئی ہیں..........لیکن آفاقی اقدار کا تقاضا یہ ہے کہ اس کے اندر کا انسان مرنے نہ پائے۔وہ ان واقعات اور حالات کے اصل مسئلے پر غور کر کے ان پر قابو پانے کی ہر ممکن مسلسل جدوجہد کرتا رہے۔'' ۲

ڈاکٹر فرزانہ اسلم لکھتی ہیں:

''عصمت کو معصومہ سے اگر واقعتاً ہمدردی ہوتی تو وہ اسے تقسیم کا المیہ بنا سکتی تھیں..........اس ناول میں جاندار کردار صرف دو ہیں سیٹھ سورج مل کنوڈیا اور راجہ صاحب۔احسان صاحب کے کردار میں بھی حقیقت نظر آتی ہے لیکن معصومہ ایک طوائف سے اوپر نہیں اٹھتی۔'' ۳

''معصومہ'' جاندار کردار ہے یا نہیں یہ الگ بحث ہے البتہ عصمت نے معصومہ کے کردار کو جس انداز میں پیش کیا ہے وہ قابل تعریف ہے۔اور اس کے پیچھے ان کا جو مقصد تھا وہ بالکل واضح ہے یعنی معصومہ کے کردار میں کسی قسم کی کوئی جدوجہد نہ دکھانے کا سبب یہ ہے کہ عصمت اس کے توسط سے اس حقیقت کو پیش کرنا چاہتی ہیں کہ معصومہ کی طرح اور نہ جانے سماج میں کتنی لڑکیاں ہیں جو حالات کے آگے سر جھکا دیتی ہیں۔انھوں نے یہ بھی دکھانے کی کوشش کی ہے کہ انسان اپنی پریشانیوں کو سبب بنا کر کس طرح اور کتنی جلدی گناہوں میں ملوث ہو جاتا ہے اور جب وہ گناہوں کے دلدل میں پھنستا چلا جاتا ہے تو پھر اس کو کوئی بھی غلط کام کرنے میں جھجک محسوس نہیں ہوتی مزید برآں سوچنے سمجھنے کی ساری صلاحیتیں مفقود ہو جاتی ہیں۔البتہ اس ضمن میں یہ بات بھی پیش نظر رہے کہ عصمت اپنے کرداروں کی بے راہ روی کے لیے محض معاشرے کو ہی الزام نہیں دیتیں بلکہ اس کے لیے وہ خود عورت کو بھی اس کا ذمہ دار ٹھہراتی ہیں،ورنہ معصومہ کے حوالے سے وہ یہ باتیں کبھی نہ کہتیں۔

''بدی کتنی جلدی اور آسانی سے انسان میں رچ جاتی ہے۔نیکی کی تلقین کے لیے بڑے بڑے اوتار اور پیغمبر سر پٹک کر جان سے ہاتھ دھو بیٹھے اور ہار گئے۔بدی دلچسپ ہے، ہنگامہ خیز ہے، نیکی کٹھن لوہے کے چنے چابنے کی طرح ہے۔ساری عمر کی تربیت رانگے کی قلعی کی طرح دو چار ٹاؤ لگنے سے اتر گئی۔'' ۴

''گناہ جب ضرورت زندگی کی صورت اختیار کر لے تو پھر گناہ نہیں عقل و دانش کا تقاضا بن جاتا ہے۔جس حمام میں سب ہی ننگے تھے وہاں اسے اپنے برہنہ پن سے کیوں تکلیف محسوس ہوتی۔'' ۵

عصمت کو اس بات کا احساس ہے کہ معصومہ پیسے کے لیے کوئی اور جائز راستہ اپنا سکتی تھی لیکن وہ ایسا نہیں کرتی بلکہ وہ مجبور ہو کر اپنی ماں کے فیصلے کے آگے سر جھکا دیتی ہے۔یہاں پر معصومہ کی وہ کمزوری ابھر کر سامنے آتی ہے جو عصمت دکھانا چاہتی ہیں۔اسی طرح ماں محنت کر کے پیسے کا انتظام کر سکتی تھی اور اپنی بیٹی کو غلط راستے پر جانے سے بچا سکتی تھی لیکن

اس نے ایسا نہیں کیا کیونکہ محنت ومشقت کرنا ان کی فطرت میں ہی نہیں تھا۔انھوں نے اپنی پوری زندگی کبھی کوئی مشکل کام نہیں کیا تھا۔خالاؤں، پھپھیوں اور نانی نے معصومہ کو پال پوس کر بڑا کیا تھا۔وہ بس اس کو نو مہینے پیٹ میں رکھنے کا معاوضہ وصول کر رہی تھی اور شاید اسی کا کرایہ وصول کرنے جا رہی تھیں۔غرض کہ عصمت کے دوسرے ناولوں کی طرح اس میں بھی ماں کا کردار بہت ہی غیر ذمہ دارانہ ہے۔''عصمت معصومہ کو تقسیم کا المیہ بنا سکتی تھیں''، یہ کہنا بھی صحیح نہیں معلوم ہوتا کیونکہ معصومہ تقسیم ہند کی وجہ سے تباہی کے راستے پر نہیں پہنچی۔ تقسیم تو اس کی تباہی کا محض ایک بہانہ ہے۔اصل ذمہ دار اس کے والدین ہیں جنھوں نے اسے قعر مذلت میں دھکیل دیا۔

غرض کہ ان تمام تر باتوں کے پیش نظر معصومہ کے حوالے سے یہ کہنا کہ عصمت کو کردار نگاری میں مہارت حاصل نہیں ہے یا یہ کہ وہ انسان کی اعلیٰ اقدار کو ذہن میں نہیں رکھتیں اور نہ ہی وہ یہ ثابت کرتی ہیں کہ آدمی اپنی لگن اور ذہنی صلاحیتوں کی وجہ سے ہر قسم کی پریشانیوں سے نجات پاسکتا ہے یا پھر یہ کہ عصمت کو اس کردار کی پیش کش میں حقیقت کے ساتھ تخیل سے بھی کام لینا چاہیے تھا اور اس میں تھوڑی بہت لچک پیدا کرنی چاہیے تھی، مزید یہ کہ عصمت اس کردار کی جانب تھوڑا اور توجہ دیتیں تو یہ دوسری امراؤ جان ادا بن جاتی۔اس طرح کے معروضے بے معنی سے لگتے ہیں کیونکہ عصمت نے سماج کی اس حقیقت کو پیش کیا ہے جو وہ خود دیکھتی ہیں۔انھیں اس بات سے کوئی غرض نہیں کہ کوئی ان کے کردار کو جاندار کہے یا بے جان، حقیر ترین مخلوق کہے یا اعلیٰ اقدار کا نمونہ۔انھوں نے اس کردار کا نقشہ جس طرح ہمارے سامنے پیش کیا ہے اس سے بس ہمیں یہی سمجھنا چاہیے کہ اگر سماج میں کرشن چندر کی ''لاچی'' (ناول۔ایک عورت ہزار دیوانے) جیسی باغی، سمجھدار اور پُر ہمت لڑکیاں ہیں تو ''معصومہ'' جیسی بُزدل، فرمانبردار لڑکیاں بھی موجود ہیں۔چونکہ عصمت چغتائی کی انفرادیت یہ ہے کہ انھوں نے مسلم متوسط طبقے کے گھرانوں کے لڑکوں اور لڑکیوں کی جنسی اور نفسیاتی پیچیدگیوں کو اپنا موضوع بنایا ہے، لہٰذا ان کی تحریروں میں جنسی عناصر کی کارفرمائی فطری بات ہے۔ناقدین نے ان کی جنس نگاری کے سلسلے میں الگ الگ توجیہات پیش کی ہیں۔

ڈاکٹر ہارون ایوب لکھتے ہیں:

''عصمت چغتائی کے ناولوں کا اہم موضوع جنس ہے۔جس کو انھوں نے بڑی بے باکی اور بے تکلفی سے پیش کیا ہے لیکن جنسی حقیقت میں لذتیت کا کوئی پہلو نمایاں نہیں ہوتا۔'' ۶

ڈاکٹر عبدالحق حسرت کاس گنجوی رقم طراز ہیں:

''عصمت چغتائی نے حقیقت نگاری کے جوہر تو دکھائے ہیں کمی صرف اس بات کی ہے کہ انھوں نے مسائل کا گہرا فلسفیانہ تجزیہ نہیں کیا ہے۔وہ لذتیت کی دلدل سے بچ کر نہیں نکلتیں۔'' ۷

ڈاکٹر نیلم فرزانہ لکھتی ہیں:

''نیلوفر کے سلسلے میں بعض بیانات میں اس قدر عریانیت آ گئی ہے کہ وہ گراں گزرتی ہے۔اس طرح کے عریاں بیانات سے اگر یہ ناول پاک ہوتا تو بھی اس کی حقیقت نگاری میں کوئی فرق نہ آتا۔'' ۸

عصمت چغتائی ایک بے باک تخلیق کار ہیں۔انھوں نے انسان کی جنسی زندگی کی جس نئی حقیقت کا سراغ لگایا اس کو سامنے لانے کے لیے انہیں ہر طرح کی سماجی پابندیوں، اخلاقی اقدار، رسومات اور ماحول سے بغاوت کرنی تھی۔اور اس میں کوئی شک نہیں کہ انھوں نے ناول ''معصومہ'' میں دوسرے ناولوں کے بالمقابل جنسی عناصر سے زیادہ کام لیا ہے۔لیکن یہ بات محل نظر رہے کہ عریانیت سے کام لینا ان کی مجبوری تھی ورنہ یہ کیسے معلوم ہوتا کہ وہ معصومہ جو ایک نارمل ہستی کی طرح کہانی میں داخل ہوئی تھی حالات و واقعات سے متصادم ہو کر اپنے اوپر سے ایک ایک چادر اس طرح ہٹاتی چلی جائے گی کہ اس کا جسم ہی نہیں بلکہ روح بھی ننگی ہو جاتی ہے اور کہانی کے انجام تک پہنچتے پہنچتے اس کے اندر کے طوائف کا رویہ مضبوط سے مضبوط تر ہوتا چلا گیا۔کہانی میں بعض لمحے ایسے آتے ہیں جہاں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنی بے حیائی، بے شرمی اور فحاشی سے سامنے والے کو تھپڑ مارنے کی کوشش کر رہی ہو اور یہ کہہ رہی ہو کہ دیکھو تم سب لوگوں نے میرا غلط استعمال کیا تو

میں بھی کسی سے کم نہیں۔

اقتباس ملاحظہ ہو۔

''میں ڈھل گئی ہوں۔ اس نے دونوں ہاتھوں سے اپنا بلاؤز تار تار کر ڈالا اور تن کر کھڑی ہوگئی۔ دیکھ اندھے۔ پھٹی پھٹی آنکھوں سے وہ اس بپھرے ہوئے طوفان کو دیکھتے رہ گئے۔ بیگم کے ہاتھ سے سلاد کی پلیٹ چھوٹ پڑی۔

''ہے ہے نامراد۔ دیوانی ہوئی ہے کیا؟ شرم نہیں آتی؟''

''نہیں آتی شرم۔ نیلوفر نے آنسوؤں بھرا قہقہہ لگایا اور جھٹکے سے بکھرے ہوئے بال پھینک کر بالکل احسان صاحب کے سر پر چڑھ آئی۔'' 9

دوسرا اقتباس۔

''دام نہیں خرچنا ہوں گے۔ مفت۔ بس ایک بار۔ لو مجھے بانہوں میں لے لو۔ اس نے ڈریسنگ گاؤن کرسی پر چھوڑ دیا اور کھڑی ہوگئی اور جب مینیجر صاحب کے گیلے گیلے رال میں تر ہونٹ اس کے قریب آئے تو اس نے اپنے دل کا سارا غصہ، ساری ہتک منہ میں سمیٹ کر اس کے چہرے پر تھوک دیا۔'' 10

عصمت نے اس ناول میں سیٹھ سورج مل کنوڈیا کے توسط سے بمبئی کی فلمی دنیا اور اس کی چمک دمک کی اصل زندگی کو بے نقاب کیا ہے۔ کس طرح یہاں سود، رشوت، بلیک منی کا بازار گرم ہے۔ سب ایک دوسرے کو لوٹنے پر لگے ہوئے ہیں۔ یہاں جس انسان کو آسمان پر چڑھایا جاتا ہے پل بھر میں اس کو زمین پر بھی گرا دیا جاتا ہے۔ پروڈیوسر ہیروئنوں کو اپنی فلم میں رکھنے کا وعدہ کر کے ان کا جنسی استحصال کرتے ہیں۔ سیٹھ سورج مل بھی انہیں میں سے ایک ہے جو فلم میں آنے والی لڑکیوں سے دستخط کروا کے ان کے نام سے لڑکیوں کا لین دین کرتا ہے۔ معصومہ پڑھی لکھی ہے لیکن اس کے باوجود وہ سائن کر دیتی ہے کیونکہ اسے اسی میں فائدہ نظر آتا ہے۔ وہ سورج مل کو اپنا شوہر مان چکی ہے لیکن اس سے معصومہ کو

جب ایک لڑکی ہو جاتی ہے تو پھر سورج مل کے لئے اس میں کوئی کشش باقی نہیں رہ جاتی ہے۔ اب اس کی نظر پنجاب سے آئی ہوئی ایک نئی لڑکی میں سما جاتی ہے۔ نیلوفر کو جب اس بات کا علم ہوتا ہے تو وہ غصے میں آکر چیک پر دستخط کرنے سے منع کر دیتی ہے لیکن سورج مل کا اس سے کچھ نہیں بگڑتا ہے کیونکہ پنجاب کی نوخیز کلی شگوفہ کے پاس جسم ہی نہیں بلکہ پیسہ بھی ہے۔

فلمی دنیا کی اصل زندگی کو مندرجہ ذیل اقتباس میں دیکھئے:

''کیا بھگوان کی لیلا ہے اس کی ماں کا یار اس کا قانونی شوہر قانون اور شوہر، شوہر اور قانون............سب ایک سڑک کے پتھر ہیں، جن سے نیلوفر جیسی بے بس لڑکیوں کو سر پھوڑنا پڑتا ہے............کل شگوفہ کے پہلے فلم کی مہورت ہے۔ وہی ہیروئن ہے، وہی اپنا پیسہ لگا رہی ہے۔ اپنا پیسہ............سیٹھ کا پیسہ............اپنا جسم............اور سیٹھ کا جسم!

یہی پیار ہے............اور یہی بیوپار!'' 11

عصمت نے اس ناول میں راجہ صاحب کے توسط سے تقسیم کے بعد کی سیاسی صورت حال کا بھی نقشہ کھینچا ہے کہ تقسیم کے بعد کس طرح زمین دار اور جاگیردار تاجر بنتے ہیں۔ یہ خود کو حب الوطن اور سماج سیوک کے روپ میں پیش کرتے ہیں اور افسروں کو رشوت دے کر اپنا اُلّو سیدھا کرتے ہیں۔ سورج مل اونچے دام لگا کر معصومہ کو راجہ صاحب کے ہاتھوں بیچ دیتا ہے۔ یہ راجہ صاحب ایک ایسے سماج سیوک ہیں جو راجہ ہوتے ہوئے بڑے بڑے شہروں میں اپنی جائیداد بناتے ہیں۔ اپنے کاروبار میں اضافہ کرنے کے لیے بڑے سرکاری افسروں کو شراب اور حسین لڑکیاں پیش کر کے ان سے دوستی مضبوط کرتے ہیں۔ معصومہ بھی آئے دن کرنل صاحب کا دل لبھانے کے لیے مہیا کی جاتی ہے۔

اور سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ سماج کے مکروہ چہرے احسان، احمد بھائی، سورج مل کنوڈیا، راجہ صاحب وغیرہ آج بھی عزت و احترام کی نگاہ سے دیکھے جاتے ہیں اور ان کے مقابل ''معصومہ'' جس کو اپنی غلطی کا احساس ہے جو اپنی بہن حلیمہ کی شادی نہ ہو سکنے کا

سارا الزام اپنے سر لے لیتی ہے، بھائی بہنوں کی تعلیم کے لیے پوری زندگی پیسوں کا انتظام کرتی ہے۔ سماج کی پیشانی پر محض ایک بدنما داغ بن کر رہ جاتی ہے۔ اس کی حیثیت ایک رنڈی سے زیادہ نہیں رہ جاتی۔ غرض کہ اس کا کردار ایک زبردست المیہ بن کر ابھرتا ہے۔

عصمت کی تخلیقات میں جو چیز فوری طور پر قاری کو متاثر کرتی ہے وہ ان کی دلکش زبان ہے۔ اصطلاحات ومحاورات، نت نئی تشبیہات میں ان کی انفرادیت جھلکتی ہے۔ ان کی تحریریں پڑھتے ہوئے بات چیت کے جس تجربے سے ہم گزرتے ہیں وہ ہمیں بیدی، کرشن چندر اور منٹو کے یہاں کم ہی نظر آتا ہے۔ چنانچہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ عصمت نے اپنے ناولوں کے ذریعے معاشرے کی ایسی تہہ در تہہ پرتیں کھولی ہیں جو ہماری نظروں کے سامنے ہوتے ہوئے بھی نہیں تھیں۔ یہ عصمت ہیں جنھوں نے ایک بار پھر ہمیں ان کی جانب ایک نئے انداز سے متوجہ کیا۔

حواشی

۱۔ عصمت چغتائی، ناول معصومہ، ص۵۴، آفسیٹ پرنٹرس، دہلی، ۲۰۰۲ء

۲۔ ڈاکٹر عبدالحق حسرت کاس گنجوی، مضمون، عصمت چغتائی اور حقیقت نگاری، مشمولہ عصمت چغتائی نقد کی کسوٹی پر (جمیل اختر)، ص۶۳۴، میکاف پرنٹرس، دہلی، ۲۰۰۱ء

۳۔ ڈاکٹر فرزانہ اسلم، عصمت چغتائی بحیثیت ناول نگار، ص۱۰۵۔۱۰۶، انیس آفسیٹ، نئی دہلی، ۱۹۹۶ء

۴۔ عصمت، ناول معصومہ، ص۵۳۔۵۴

۵۔ ایضاً، ص۹۶

۶۔ ڈاکٹر ہارون ایوب، پریم چند کے بعد اردو ناول، ص۱۴۲، اردو پبلشرز، لکھنؤ، جون ۱۹۷۸ء

۷۔ ڈاکٹر عبدالحق حسرت کاس گنجوی، مضمون عصمت چغتائی اور حقیقت نگاری، ص۶۴۰

۸۔ نیلم فرزانہ، اردو ادب کی اہم خواتین ناول نگار، ص۹۷، جے کے آفسیٹ دہلی، ۲۰۱۴ء

۹۔ معصومہ، ص۷۰

۱۰۔ ایضاً، ص۸۶۔۸۷

۱۱۔ ایضاً، ص۶۸

جاسوسی ناول کا تاریخی اور فنی جائزہ

اردو ادب میں ناول کے فن پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ لیکن جاسوسی ناول کی روایت، تاریخ اور فن وغیرہ پر عموماً بات نہیں کی گئی، البتہ انگلش میں دو چار کتابیں اس موضوع پر دستیاب ہیں۔ یہ بات تو سبھی کے علم میں ہے کہ ناول ہو یا افسانہ دونوں مغربی ممالک کی دین ہیں۔ اسی طرح جاسوسی ناول بھی باقاعدہ طور پر مغرب میں ہی پروان چڑھا۔ یہ ناول کے وجود میں آنے کے بعد آہستہ آہستہ منظر عام پر آیا۔ اٹھارہویں صدی میں کتابیں اتنی قیمتی چیز تھیں کہ عام لوگوں کی پہنچ سے باہر تھیں، محض امیر اور تعلیم یافتہ افراد خریدتے اس لیے بہت کم تعداد میں چھپتیں۔ لیکن والٹر اسکاٹ کے منظر عام پر آتے ہی یہ نظریہ بدل گیا۔ کیوں کہ اتنی زیادہ تعداد میں کتابیں چھپنے لگیں کہ ۱۸۳۷ء سے ۱۹۰۱ء تک صرف برطانیہ میں ساٹھ ہزار ناول چھپ گئے۔ اور اٹھارہویں صدی میں ناول کو ادبی صنف کا درجہ بھی مل گیا۔ اس کو ادبی صنف عطا کرنے میں ڈینیل ڈیفو، رچرڈسن اور ہینری فیلڈنگ وغیرہ کا بہت اہم رول ہے۔

حقیقی زندگی میں جاسوسی کا پیشہ قدیم ترین ہے۔ اپنے ملک و قوم کو مستحکم کرنے اور اس کے تحفظ کے لیے حکمراں ہمیشہ سے دشمن ممالک کی خفیہ راز سے واقف رہنے کے لیے جاسوسوں سے کام لیتے رہے ہیں۔ جنوبی ایشیا میں چندر گپت موریہ نے پورے ملک میں سراغ رسانوں کا جال بچھا رکھا تھا۔ بعد میں مغلوں نے اس کو مزید ترقی دی۔ سکندر اعظم اپنے دشمنوں کے نقل و حرکت پر نظر رکھنے کے لیے جاسوس رکھتا تھا۔ آج کے اس ترقی یافتہ

دور میں قومی نوعیت کی معلومات کے حصول کے لیے مختلف اصطلاحات اور شعبوں کا استعمال کیا جاتا ہے۔ انٹیلی جنس ایک ایسی ہی اصطلاح ہے جس سے خفیہ معلومات حاصل کی جاتی ہیں۔

اردو میں لفظ Spy کے لیے جاسوسی کا لفظ استعمال ہوتا ہے اور Detective کے لیے لفظ تفتیش اور کھوج کا۔ البتہ Detective کا ترجمہ لفظ جاسوس سے بھی ہوتا ہے کیوں کہ تفتیش کرنے والا کبھی کبھی اپنے مقصد میں کامیاب ہونے کے لیے جاسوسی بھی کرتا ہے۔ انگلش میں جاسوسی کے لیے لفظ Espionage کا استعمال ہوتا ہے اور Spy دراصل اسی کا ترجمہ ہے۔

"Espionage comes from the French word "Espionnage" means spying and from "espionner" mean to spy." ۱

یہ بات پیش نظر رہے کہ Spy (جاسوسی) اور Detective (کھوج لگانے والا) میں بنیادی طور پر فرق ہے۔ Detective اپنے آس پاس ہونے والے جرائم کی کھوج لگاتا ہے اور ان جرائم کا تعلق اکثر قتل سے ہوتا ہے۔ جب کہ spying میں ایک ملک کا جاسوس دوسرے ملک کے خفیہ رازوں کا پتہ لگاتا ہے، یعنی ایک ملک کو اپنے دشمن ملک کی بہت سی معلومات ویڈیو اور اخبارات وغیرہ سے حاصل ہو جاتی ہیں لیکن بہت سی خفیہ معلومات ان جاسوسوں کے بغیر نہیں حاصل ہو سکتیں۔ یہاں یہ بات پیش نظر رہے کہ فوجی وردی میں ملبوس جاسوسی کرنے والے کو جاسوس نہیں کہا جا سکتا، بلکہ خفیہ معلومات حاصل کرنے والے عام شہری کو جاسوس کہا جائے گا۔

"Spy- A person who secretly collects and reports imformation on the activities, movements, and plans of an enemy or competitor." ۲

"Detective fiction is a subgenre of crime

fiction and mystery fiction in which an investigator or a detective— either professional or amateur— investigates a crime, often murder." [۳]

اس میں کوئی باک نہیں کہ ناولوں کے حوالے سے اگر بات کی جائے تو بہت کم ایسے ناول ہوں گے جس میں جرائم کی تفتیش کے ساتھ جاسوسی عناصر نہ ملتے ہوں۔ مثلاً ابن صفی کے ناولوں کے حوالے سے اگر بات کی جائے تو عمران، فریدی اور حمید وغیرہ قتل اور اغوا جیسے جرائم کی تفتیش بھی کرتے ہیں اور ضرورت پڑنے پر دشمن ملک کی جاسوسی بھی کرتے ہیں۔ اس لیے زیرِ نظر مقالے میں Detective اور Spy فکشن پر مشترکہ طور پر بات کی جائے گی۔

جاسوسی کا تعلق جرائم سے بہت گہرا ہے، کیوں کہ وقوع پذیر جرائم اس کے لیے راستہ کھول دیتے ہیں۔ اٹھارہویں صدی میں مجرموں کی سوانح عمریاں اور خودنوشت سامنے آئیں جس میں ان کی چوری، ڈکیتی اور قتل وغیرہ کا ذکر ہوتا تھا۔ یہ سوانح عمریاں Newgate کیلینڈر کے نام سے جانی جاتی تھیں (دراصل Newgate لندن کی ایک جیل کا نام تھا جہاں یہ مجرم رہتے تھے)۔ پہلا Newgate کیلنڈر ۱۷۷۳ء میں ۵ جلدوں میں نکالا گیا۔ اس کیلنڈرر کی مدد سے جو ناول لکھے گئے ان کو Newgate ناول کہا گیا۔ ان ناولوں کو Old Baily ناول بھی کہا جاتا ہے۔ (یہ لندن کے اس کورٹ کا نام تھا جہاں مجرموں کی سال میں ۸ بار سنوائی ہوتی تھی) ناول Newgate'PaulCliffor عناصر کے ساتھ پہلا ناول تھا جس کو Edward Bulwer Lytton نے ۱۸۳۰ء میں تحریر کیا۔ اس قسم کے ناولوں نے Sensation (حسیاتی) ناولوں کو بہت متاثر کیا۔ اس میں مجرموں کی کہانیوں کے ساتھ رومانیت، حقیقت، نفسیات، جنس، حیرت وغیرہ جیسے عناصر بھی شامل ہوگئے۔ ان ناولوں کا پلاٹ کڈنیپنگ، بلیک میلنگ، دھوکہ، لالچ، Bigamy (خاوند یا جورو کے جیتے جی دوسرا بیاہ کرلینا) اور قتل کے ذریعے تیار کیا جاتا۔ Newgate اور

Sensation ناولوں میں یہی فرق ہے کہ اوّل الذکر میں گھر کے باہر ہونے والے جرائم کو بنیاد بنایا گیا اور آخر الذکر میں گھر کے اندر ہونے والے جرائم کو۔ Sensation زیادہ تر خواتین کے ذریعے لکھے گئے جب کہ Newgate مردوں کے ذریعے۔ اور سب سے اہم بنیادی فرق یہ ہے کہ Sensation ناولوں میں جرائم کے علاوہ جاسوسی کے بھی سراغ ملتے ہیں۔ پہلا حقیقی Sensation ناول Wilkie Collins کا "The Women in White" ہے جو جاسوسی عناصر کے ساتھ لکھے گئے ناول کی پہلی مثال ہے۔ Daniel کی کتاب میں شامل شدہ Susanna کی کہانی کو بھی پہلا Detective کہانی کہا جاسکتا ہے، لیکن یہ بعد کے Detective فکشن سے الگ ہے۔

الف لیلہ کے تعلق سے مشہور ہونے والی شہرزاد کی کہانی The Three Apple میں بھی جاسوسی عناصر ملتے ہیں۔ اس میں ایک مچھیرے کو ندی میں تابوت ملتا ہے۔ وہ اس کو عباسی خلیفہ ہارون رشید کے ہاتھ بیچ دیتا ہے، ہارون جب اس کو کھولتا ہے تو اس میں ایک عورت کی لاش ٹکڑوں میں رکھی ہوتی ہے۔ تب وہ جعفر بن یحییٰ کو حکم دیتا ہے کہ وہ اس قتل کی تفتیش کرے۔

اردو ادب میں جاسوسی عناصر ''داستان امیر حمزہ'' میں جابجا نظر آتے ہیں۔ یہ داستان محض ایک مصنف کا کارنامہ نہیں ہے بلکہ اس کی تصنیف، ترتیب، ترجمہ اور تشہیر میں متعدّد ادیبوں کا ہاتھ ہے۔ اس داستان کا پہلا سراغ دکن میں ملتا ہے، جس کو ناصرالدین محمد نے تصنیف کیا تھا۔ لیکن صحیح معنوں میں اس کا آغاز فورٹ ولیم کالج کے تحت ''خلیل علی خاں اشک'' نے ۱۸۰۱ء میں کیا۔ اس کا ایک نسخہ نواب مرزا امان علی خاں غالب لکھنوی نے ۱۸۵۵ء کے آس پاس تصنیف کیا۔ اس کے بعد عبداللہ بلگرامی نے اور آسان زبان میں کرکے ۱۸۷۱ء میں پیش کیا۔ ۴۶ جلدوں کی اس داستان کو موجودہ شکل میں لانے میں شیخ تصدق حسین، محمد حسین جاہ اور احمد حسن قمر کا بہت اہم رول ہے۔ البتہ اس ضمن میں سب سے اہم اور مستند کام شمس الرحمٰن فاروقی نے کیا ہے۔ اس داستان کی بیشتر جلدیں ان کے ذاتی کتب خانے میں موجود ہیں۔ بنیادی طور پر یہ داستان لشکر اسلام کے شہنشاہ سعد بن کباد اور

اسلام کے دشمن خداوند بے لقا کی فوج کے درمیان لڑائی کی کہانی ہے۔ اسلامی لشکر کے سپہ سالار حمزہ ہیں جو مخالف فوج کو شکست دیتے ہوئے طلسم ہوش ربا کی طرف آتے ہیں۔ اس لشکر کے پاس عیاری کا محکمہ ہے جس کے سردار خواجہ عمرو ہیں۔ اس محکمہ میں اور بھی بہت سے افراد ہیں۔ جیسے چالاک، ضرغام، جاسوس بن قراں وغیرہ۔ ان افراد کی جاسوسی سے امیر حمزہ اور اسد غازی طلسم ہوش ربا کو فتح کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ طلسم ہوش ربا میں جب بدیع الزماں قید ہو جاتے ہیں تو وہاں پر اسد غازی کے ساتھ ۵ عیار ہوتے ہیں، جو جاسوسی کر کے اسد غازی کو کئی اہم سراغ سے باخبر کرتے ہیں۔ یہاں اس بات کا ذکر کر دینا ضروری ہے کہ عمرو عیار اردو میں پہلے کامیاب جاسوس ہیں۔

غرض کہ مذکورہ بالا کسی بھی کہانی اور کتاب میں spying کو مرکز نہیں بنایا گیا ہے بلکہ ان کہانیوں میں جاسوسی عناصر کی محض جھلک دکھائی دیتی ہے۔ باقاعدہ طور پر جس میں Spying کو مرکز بنایا گیا ہے، وہ James Fenimore Cooper کا ناول "The Spy" (۱۸۲۱ء) ہے اور Detective فکشن کا باقاعدہ آغاز ایڈگر ایلن پو کی کہانی "The Murders in the Rue Morgue" (۱۸۴۱ء) کے ذریعے ہوا۔

ابتدا میں Gothic (خوف۔Horror) اور Adventure (مہم جوئی) ناولوں نے جاسوسی ناولوں کو بہت متاثر کیا۔ اوّل الذکر ناولوں میں خون کے دھبے، کٹے ہوئے سر، ہڈیوں کے ڈھانچے وغیرہ سے خوف پیدا کیا جاتا ہے۔ ان ناولوں کا مقصد گرچہ terror پیدا کرنا ہوتا ہے لیکن اس میں بھی جرائم اور رازوں کے theme ملتے ہیں۔ بنیادی طور پر یہ صنف انگلینڈ میں ہورلیس والپول (Horace Walpole) کی کتاب ''آٹرینٹو کا قلعہ'' (The Coastle of Otranto) (۱۷۶۴ء) سے شروع ہوئی۔ اس کا سیکنڈ ایڈیشن "A Gothic Story" کے نام سے چھپا۔ اس کے بعد اس قسم کے ناول لکھنے والوں کو ایک نئی راہ مل گئی۔ Clara Reeve نے "The Old English Baron" (۱۷۷۸ء) لکھا اور Beckford نے "History of the Caliph Vathek" تصنیف کیا۔ علاوہ ازیں کئی مصنفین نے اس میں طبع آزمائی کی۔ مثلاً ریڈکلف، ایڈگر ایلن پو، لیوس براؤن

وغیرہ۔ Adventure ناولوں میں جرم، سائنس فکشن اور Fantacy (خیال) وغیرہ بھی ملتا ہے۔ چارلس ڈکنس کا ناول "A Tale of Two Cities" ایڈونچر ناول ہے۔ اردو میں ''داستان امیر حمزہ'' دراصل ایک Adventure داستان ہے جس میں امیر حمزہ کی مہم جوئی دکھائی گئی ہے۔ اس داستان میں بھی جاسوسی کے علاوہ جادو اور Fantacy کے عناصر دکھائی دیتے ہیں مثلاً۔ امیر حمزہ پر کوئی جادو اثر نہیں کرتا ہے، وہ صاحب اسم اعظم ہیں، ان کے پاس ایسا گھوڑا ہے جو اشک دیوزاد ہے، وہ نعرہ لگاتے ہیں تو ۶۴ کوس تک آواز جاتی ہے۔ وغیرہ وغیرہ۔

اردو ادب میں جاسوسی عناصر داستان امیر حمزہ میں مل جاتے ہیں۔ داستان امیر حمزہ کی تصنیف کے طویل عرصہ بعد انگریزی جاسوسی ناولوں کے ترجمے شائع ہونا شروع ہوئے اور پھر بیسویں صدی کے آغاز سے اس قسم کے ناولوں میں لوگوں کی دلچسپی بڑھنے لگی اور یہ دلچسپی اس حد تک بڑھی کہ اردو میں بھی اوریجنل جاسوسی ناول منظر عام پر آنے لگے جیسے قیسی رامپوری وغیرہ نے کئی اہم جاسوسی ناول تحریر کیے۔ انھوں نے رومانی، نفسیاتی اور Adventure ناول بھی لکھے ہیں، ان کے رومانی ناولوں میں عمو، حور، فرزانہ، خیانت اور آبرو وغیرہ شامل ہیں۔ علاوہ ازیں ''دوسری جنگ عظیم کے ہولناک واقعات'' کے نام سے ایک کتاب لکھی ہے اور انگریزوں کے خلاف آزادی کا جھنڈا لہرانے والے ٹیپو سلطان پر باقاعدہ ''ٹیپو شہید'' کے نام سے ناول لکھا ہے۔ ان کے جاسوسی ناول کا نام ''طلسمی فوارہ'' ہے۔ اور یہی وہ پہلا جاسوسی ناول ہے جس کا ابن صفی نے مطالعہ کیا۔ ویسے اردو میں جاسوسی ناول کا باضابطہ آغاز رسوا کے ناولوں سے ہوا ''خونی جورو''، ''بہرام کی رہائی''، ''خونی شہزادہ'' وغیرہ ان کے اہم ناول ہیں۔ جاسوسی ناولوں کی ابتدا میں ایک اہم نام فیروز دین مراد کا بھی ہے، لیکن انھوں نے صرف انگریزی جاسوسی ناولوں کے ترجمے پر اکتفا کیا۔ بعد میں ظفر عمر وغیرہ نے جاسوسی ناول تحریر کیے اور پھر جاسوسی ناولوں کا پورا ایک سلسلہ چل نکلا۔ یوں تو اس صنف کو عروج پر پہنچانے میں کئی اہم ادیبوں کا ہاتھ ہے جیسے ابن صفی، ایچ اقبال، اکرم الہ آبادی، عارف مارہروی، اظہار اثر، سراج انور وغیرہ۔ لیکن اس ضمن میں ابن صفی، اظہار اثر، اور اکرم الہ آبادی کا نام خصوصاً اہمیت کا حامل ہے۔ اظہار اثر نے کم از کم ایک

ہزاراایسے سائنسی، جاسوسی اور سماجی ناول لکھے ہیں جن کی سحرانگیزی قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے ان کا پہلا ناول ''ناگن'' پانچ جلدوں پر مشتمل ہے۔ سائنٹفک مزاج پانے والے اظہاراثر نے سائنس فکشن پر کئی اہم ناول لکھے ہیں جیسے آدھی قیامت، بیس ہزار سال بعد، مشینوں کی بغاوت وغیرہ۔ اکرم الہ آبادی نے ۱۹۵۳ سے جاسوسی ناول لکھنے کا آغاز کیا اور ''خان''، ''بالے'' جیسا مشہور کردار تخلیق کیا۔ ۱۹۵۰ سے ۱۹۷۰ کے درمیان ان کی کتابیں لاکھوں کی تعداد میں فروخت ہوئیں۔ برصغیر پاک و ہند میں ہر خاص و عام میں ان کے ناول پسند کئے گئے۔ ''جنکشن بلارا'' ان کا ایک بہت اہم ناول ہے۔ البتہ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ جاسوسی ناول کا آغاز صحیح معنوں میں ابن صفی کے ہاتھوں ہوا جو اس کے موجد اور امام ہیں۔ ان کا پہلا ناول ''دلیر مجرم'' (مارچ ۱۹۵۲ء) نکہت پبلی کیشنز، الہ آباد نے ''جاسوسی دنیا'' کے تحت شائع کیا۔

جاسوسی ناول کے فن کو موضوع بحث بنایا جائے تو اس میں بھی تقریباً وہی اجزائے ترکیبی پائے جاتے ہیں، جو ناول کے ساتھ مخصوص ہیں۔ مثلاً قصہ، پلاٹ، کردار، زبان و بیان، نقطۂ نظر اور ماحول وغیرہ۔ لیکن اس کے باوجود ان اجزائے ترکیبی کو جاسوسی ناول میں جس طریقے سے برتا جاتا ہے وہ قدرے مختلف ہے۔

ناول کی بنیاد کسی کہانی یا واقعہ پر ہوتی ہے۔ اس کے بغیر ناول کا وجود ممکن نہیں ہے۔ لیکن اگر اس کہانی میں تجسس نہ ہو تو وہ دلچسپ بھی نہیں ہوگا، کیوں کہ ''آگے کیا ہونے والا ہے'' جیسا سوال ہی قاری کو پورا ناول پڑھنے پر اکساتا ہے۔ تجسس گرچہ تمام قسم کے ناولوں میں پایا جاتا ہے تاہم یہ پراسراریت، تحیر اور تجسس جاسوسی ناولوں کا وصف خاص ہے۔ کہانی میں تجسس قدیم زمانے سے چلا آرہا ہے۔ اس کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے لگا سکتے ہیں کہ الف لیلہ کی راوی ''رانی شہزاد'' محض اپنی کہانی میں تجسس اور پراسراریت پیدا کرنے کے باعث سے ایک کامیاب انجام کو پہنچتی ہے۔

ای۔ایم۔فارسٹر Aspects of the Novel میں رقم طراز ہیں:

"We are all like Scheherazade's husband, in

that we want to know what happen next. This is universal and that is why the backbone of a novel has to be a story. Some of us want to know nothing else— there is nothing in us but primeval curiousity, and consequently our other literary judgements are indicrous." ۴

''ہم سب لوگ یہ جاننے کی خواہش کے معاملے میں کہ ''آگے کیا ہونے والا ہے'' شہرزاد کے شوہر کی مانند ہیں۔ یہ ایک عالمگیر عنصر ہے اور یہی سبب ہے کہ کہانی ''ناول کی روح'' کی حیثیت رکھتی ہے۔ ہم میں سے بعض لوگ اور کچھ نہیں جاننا چاہتے، ہمارے اندر ایک تجسس کے سوا اور کچھ نہیں، نتیجتاً ہمارے دوسرے ادبی فیصلے مضحکہ خیز ہوتے ہیں۔''

''Aspects of the Novel'' آنے کے بعد پلاٹ کو فارسٹر کی بتائی ہوئی تعریف اور مثال کے ذریعے سمجھا جانے لگا۔ یعنی ایسے واقعات کا بیان جس کی بنیاد اسباب و علل پر قائم ہو، دراصل وہی پلاٹ ہے۔ کہانی اور پلاٹ میں بنیادی فرق یہ ہے کہ کہانی میں کیا ہوا؟ کی اہمیت ہے جب کہ پلاٹ میں کیوں ہوا؟ کی۔ کیا ہوا؟ میں تجسس کا عنصر چھپا ہوا ہے جب کہ کیوں ہوا؟ میں اسرار کا۔ جاسوسی ناولوں میں ان دونوں کی بہت اہمیت ہے۔ مثلاً کسی ناول کی کہانی قتل کی واردات سے شروع ہوتی ہے تو قاری تجسس میں پڑ جائے گا کہ اس قتل کے محرکات اور اسباب کیا ہیں؟ دراصل تجسس اور پراسراریت کسی بھی قسم کے ناولوں کی بنیاد ہے لیکن جاسوسی ناول اس لحاظ سے مختلف ہے کہ اس کا پلاٹ Thriller (خوش ہیجان) پر قائم ہوتا ہے۔ یعنی اس میں دوسرے ناولوں کے بالمقابل تجسس (Suspense)، سریت (Secret)، جوش (Excitement) وغیرہ اپنی انتہا کو پہنچ جاتا ہے اور اس کی وجہ قتل، ڈکیتی، چوری، کڈنیپنگ وغیرہ جیسے جرائم ہیں۔

"Thriller is a broad genre of a literature, film and television, having numerous subgenres, Thrillers are characterized and defined, by the moods they elicit, giving viewer heightend feeling of suspense, excitement, surprise, anticipation and anxiety." ۵

جاسوسی ناول نگاروں میں ابن صفی ایک ایسے ناول نگار ہیں جن کی کہانیوں کا پلاٹ فنی سطح پر مستحکم اور تہہ دار ہے۔ تجسس پیدا کرنے کا ان کا اپنا ایک الگ طریقہ ہے، ان کی تحریروں میں تجسس کی دنیا اس لئے برقرار رہتی ہے کیوں کہ ان کے بعض ناولوں کی ابتدا میں جس آدمی کو مجرم سمجھا جاتا ہے، وہ نہ ہوکر ایک ایسا آدمی مجرم ہوتا ہے جس کو ہم مقتول کا خیر خواہ سمجھ رہے ہوتے ہیں۔ جبکہ چند ناول اس کے برعکس بھی ہیں اس میں ابتدا میں جس پر شبہ کیا جاتا ہے وہی مجرم ہوتا ہے۔ ناول ''کالی تصویر'' اس کی بہترین مثال ہے۔ لہٰذا ان دونوں اقسام کی کشمکش کے سبب آخر تک یہ پتہ لگانا مشکل ہوجاتا ہے کہ مجرم کون ہے؟ اور یہی چیز قاری کو تجسس میں ڈالے رکھتی ہے۔

''سریت'' زمانی تسلسل کو قائم رکھتی ہے۔ چونکہ جاسوسی ناولوں میں اس کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ لہذا ان ناولوں میں زمانی تسلسل پر خصوصاً توجّہ دی جاتی ہے۔ یہ بات پیش نظر رہے کہ سریت سے ذہین قاری ہی لطف اندوز ہوسکتا ہے۔ کیوں کہ وہ ناول میں جتنا آگے بڑھتا جاتا ہے اس کے لیے اتنا ہی ضروری ہوتا ہے کہ وہ پچھلے حقائق کو ذہن میں رکھے تبھی وہ ناول کے انجام سے لطف اندوز ہوسکتا ہے۔

جاسوسی ناولوں میں پلاٹ کی بنیاد ایسی سائنسی ایجادات پر رکھی جاتی ہے جو قاری کو حیرت میں مبتلا کردے۔ مثلاً منشی ندیم صہبائی کے ناول ''نقلی رئیس'' (۱۹۳۰ء) میں ایک سرجن دماغ تبدیل کرنے کا ہنر رکھتا ہے۔ وہ دو عورتوں کے دماغ کو آپس میں اس طرح تبدیل کردیتا ہے کہ آپریشن کے بعد پاگل عورت کا دماغ صحیح ہوجاتا ہے اور صحیح الدماغ

عورت پاگل ہوجاتی ہے۔ ابن صفی کے ناول ''جنگل کی آگ'' میں جیرالڈ شاستری جیسے سائنس داں نے ایسی مشین ایجاد کی ہے جس میں وہ انسانوں کو بن مانس میں تبدیل کردیتا ہے۔ اسی طرح فریدی، حمید اور عمران کو لے کر لکھنے والے مظہر کلیم کے ناول ''وہائٹ شیڈو'' میں سائنس داں ایسی سولر مائکرو چپ بناتے ہیں جس میں وہ شمسی توانائی جمع کر کے مہینوں چلاتے ہیں۔ انھوں نے اپنے دوسرے ناول ''کایا پلٹ'' کے پلاٹ کی بنیاد انوکھے جراثیمی ہتھیار پر رکھی ہے، اس ناول میں سائنس داں نے ایسا جرثومہ ایجاد کیا ہے جو انسان کو بزدل بنادیتا ہے۔ مزید برآں کچھ مادّی اسباب جاسوسی ناولوں کے پلاٹ کے ساتھ ہی مخصوص ہیں۔ مثلاً ٹائم مشین جس کی مدد سے ماضی اور مستقبل میں پہنچا جاسکتا ہے۔ Humanoid روبوٹ، خلائی سفر، لیزر ہتھیار، لیزر گن، ٹرانسمیٹر، Alien، ہائیڈروجن بم، دیواروں کے پار سننے والا آلہ، اڑن طشتریاں، Human Cloning وغیرہ۔ اور جو جاسوسی آلات ا ستعمال ہوتے ہیں وہ ہیں۔ کیمرے، ویڈیو کیمرے، ٹیپ ریکارڈر، مائکروفون، ریڈیو ٹرانسمیٹر وغیرہ۔

جاسوسی ناول میں حقیقی اور تخیلی دونوں طرح کے شہر اور جگہوں کے نام موجود ہوتے ہیں۔ مثلاً ابن صفی کے ناولوں میں جہاں ایک جانب زیرولینڈا اور شکرال جیسے تصوراتی شہر دکھائی دیتے ہیں، وہیں دوسری طرف ہندوستان اور پاکستان کے شہروں میں پائے جانے والے ہوٹل، کلب اور بار وغیرہ بھی ملتے ہیں۔ مثلاً دلکشا، فضارو، ٹپ ٹاپ، ہائی سرکل وغیرہ۔ علاوہ ازیں حقیقی ناموں میں الٹ پھیر بھی کردیا جاتا ہے۔ مثلاً مظہر کلیم اپنے ناولوں میں امریکہ کے لیے اکریمیا، ترکی کے لیے ترکیہ اور پاکستان کے لیے پاکیشیا جیسے ناموں کا استعمال کرتے ہیں۔ Action (عمل) جاسوسی ناولوں کا اہم حصہ ہے، البتہ چند ناول ایسے بھی ہیں جن میں Action سے کام نہیں لیا گیا مثلاً "Le Carre" کا ناول "The Tailor of Panama" میں نہ تو کار ایک دوسرے کا پیچھا کرتی ہیں اور نہ ہی بندوق کی کوئی لڑائی ہے۔ بلکہ یہ ناول بلیک میلنگ اور سازش پر مبنی ہے۔

انگریزی ناول نگار آئن فلیمنگ (جو James Bond سیریز کے لیے جانے

جاتے ہیں) نے اپنے ناول "From Russia with Love" کے پلاٹ کی بنیاد Cold War پر رکھی ہے۔ دراصل Cold War دو قوموں کے درمیان بنا کسی فوجی عمل اور خونی جنگ کے سیاسی اور معاشی لڑائی ہے۔ جو سوویت یونین اور United States کے درمیان ہوئی۔ اس موضوع نے Fleming کو یہ موقع دیا کہ وہ Cold War کے متعلق اپنی معلومات قاری تک پہنچائیں۔ اس میں انھوں نے مشرق اور مغرب کے درمیان چل رہے spying سے باخبر کیا ہے۔

جاسوسی ناولوں کا انجام پہلے سے طے شدہ ہوتا ہے، وہ یہ کہ آخر میں کامیابی ہیرو یعنی جاسوس کے حصے میں آئے گی، علاوہ ازیں متعدد ناولوں کا انجام بالکل ایک ہی انداز سے اختتام کو پہنچتا ہے۔ اور کبھی تو ایک مصنف اپنے کئی ناولوں کو ایک سوچ پر ختم کرتا ہے۔ مثلاً ابن صفی کے ناول ''چیختے دریچے'' اور ''خطرناک دشمن'' میں جس طرح کے جرم سامنے آتے ہیں اور جس طریقے سے ان کو سامنے لایا جاتا ہے وہ ایک جیسا ہے، اسی باعث ان دونوں ناولوں میں مماثلت نظر آتی ہے۔ ''چیختے دریچے'' میں پولیس محکمہ کا ایک ڈی۔ ایس۔ پی مجرم نکلتا ہے اور ''خطرناک دشمن'' میں سر جگدیش نامی ایک ایسا آدمی مجرم ثابت ہوتا ہے جو دنیا کی نظر میں اچھا آدمی ہے۔ مزید برآں وہ ناول جس میں مجرم ابتدا سے ہی سامنے ہوتا ہے اس کو معکوسی جاسوسی ناول کہتے ہیں۔ مثلاً ابن صفی کا ناول 'چالیس ایک باون'' معکوسی انداز میں ہے۔ اس ناول میں گرچہ مجرم ابتدا سے ہی سامنے ہوتا ہے لیکن دلچسپی اور سنسنی خیزی آخر تک برقرار رہتی ہے۔ عمران اور ڈاکٹر طارق میں دلچسپ معرکہ چلتا ہے۔ اسی طرح ان کا ایک دوسرا ناول ''اندھیرے کا شہنشاہ'' بھی معکوسی جاسوسی ناول ہے۔

جاسوسی ناول میں کرداروں کی بڑی اہمیت ہے، ان ناولوں کے ہیرو کے ساتھ چند ایسی باتیں وابستہ ہیں جو خاص طور پر انھیں کے ساتھ مخصوص ہیں۔ مثلاً ان کی زندگی کا مقصد جرائم کی تفتیش کرنا ہے، انھیں سیاسی، فوجی، معاشی، سماجی، صنعت و حرفت کے متعلق ہر طرح کا علم ہوتا ہے، یہ اپنے پیشے کو بہت خوشی اور محنت سے کرتے ہیں، چونکہ ان کرداروں کے کام کرنے کا قانوناً تحریری اصول نہیں ہوتا ہے لہذا یہ معلومات کے حصول کی خاطر

بھیس بھی بدلتے ہیں۔ انگریزی میں کانن ڈائل، فلیمنگ اور اردو میں ابن صفی کے کردار اس حد تک مشہور ہوئے کہ اکثریت ان کرداروں سے مصنف کو جانتی ہے۔

ابن صفی کا اصلی فن کردار نگاری میں ہے۔ انھوں نے فریدی، حمید اور عمران جیسے لازوال کردار پیش کرنے کے ساتھ منفی اور سپورٹنگ کرداروں کو بھی اتنا جاندار بنا دیا ہے جن کو بھلایا نہیں جا سکتا۔ کرنل فریدی ایک ایسا سنجیدہ آدمی ہے جو غیر ضروری کاموں میں اپنا وقت ضائع نہیں کرتا۔ دنیا کا کوئی ایسا کام نہیں ہے جو وہ نہیں جانتا حتّٰی کہ اپنی معلومات میں اضافے کے خاطر وہ کتوں اور سانپوں تک پہ تجربات کرتا ہے۔ وہیں دوسری جانب حمید فریدی کے برعکس ہے، اس کی پوری شخصیت مزاح میں گندھی ہوئی ہے، یہ اپنی مزاحیہ باتوں سے قاری کو ہنسنے پر مجبور کر دیتا ہے، گرچہ اسے حسین عورتوں میں دلچسپی ہے، لیکن ان سے دوستی رکھنے میں کبھی حد سے تجاوز نہیں کرتا ہے۔ فریدی اور حمید کے بعد ابن صفی نے ایک ایسا کردار تخلیق کیا جو اپنی ذات میں تنہا ہے، جس کی ظاہری اور باطنی شخصیت تہ دار اور پراسرار ہے۔ یہ ایسا جاسوس ہے جو بحیثیت ''ایکس ٹو'' کام کرتا ہے اور اس نام سے صرف اپنے ملک کے لوگ ہی نہیں بلکہ دوسرے ممالک کی انڈر گراؤنڈ جرائم پیشہ تنظیم بھی دہشت زدہ رہتی ہے۔ ایکس ٹو کے رول میں عمران نے اپنی ذہانت اور ہمت کا بھرپور ثبوت دیا ہے۔ دراصل اس کے کردار میں فریدی اور حمید دونوں سما گئے ہیں۔ اسے نہ تو کسی سنجیدہ شخص کی ضرورت ہے اور نہ کسی کامیڈین کی، یہ حماقت کے فلسفے کا قائل ہے اور خود کو احمق بنا کر پیش کرتا ہے اور اسی حماقت اور مذاق میں اپنا مقصد بھی پورا کر لیتا ہے۔ یہ خوش مزاج ہے لیکن ضرورت پڑنے پر اس کا بھیانک روپ بھی سامنے آتا ہے۔ اس اعتبار سے اس کردار میں محض ہیرو نہیں بلکہ ''اینٹی ہیرو'' ہونے کے تمام عناصر موجود ہیں۔ غرض کہ ابن صفی کے یہ تینوں کردار شرلاک ہومز اور جیمس بانڈ سے زیادہ اہمیت کے حامل ہیں کیوں کہ لوگ ان کو فلموں کے بالمقابل ناول کے ذریعے زیادہ جانتے ہیں۔ جبکہ شرلاک اور جیمس فلموں سے زیادہ مشہور ہوئے۔ چونکہ ابن صفی مشرقی اقدار و روایات کے پاسباں تھے، لہذا ان کے ناولوں کے ہیرو اخلاقی اقدار کے پابند ہوتے ہیں۔ مثلاً ابن صفی کے یہ تینوں کردار نہ تو

شراب پیتے ہیں اور نہ عورتوں سے جذباتی وابستگی اور دلچسپی رکھتے ہیں، جب کہ بونڈ شراب پیتا ہے اور عورتوں کے سلسلے میں اس کا کردار ''آلودہ'' ہے۔ ابن صفی کے منفی کرداروں میں ''تھریسیا'' اور ''سنگ ہی'' بڑی اہمیت کے حامل ہیں۔ ''سنگ ہی'' کردار ''خونی بگولے''، ''لاشوں کا بازار''، ''جونک کی واپسی'' میں دکھائی دیتا ہے۔ جب کہ ''تھریسیا'' ناول ''کالے چراغ''، ''درندوں کی بستی''، ''پیاسا سمندر''، ''سہ رنگی موت'' اور ''شوگر بینک'' وغیرہ میں۔ یہ دونوں کردار کئی اہم خصوصیات کے حامل ہیں۔ ''سنگ ہی'' مارشل آرٹ کا ماہر ہے جو برستی ہوئی گولیوں میں خود کو بچا سکتا ہے۔ تھریسیا زیرولینڈ کی سربراہ ہے جو بے پناہ صلاحیتوں اور ذہانت کی مالک ہے اور اپنی اسی ذہانت کے باعث فریدی اور عمران کے ہاتھ کبھی نہیں آتی ہے۔ نیز ان کے کرداروں میں کیم شحیم قاسم اور زندگی سے اکتایا ہوا اور ذہانت سے بھرپور انور ہے۔ علاوہ ازیں فیاض، جوزف، صفدر، جولیا، رشیدہ وغیرہ جیسے کرداروں نے بھی ان کے ناول کو بلند معیار عطا کیا۔

جاسوسی ناول کا بیانیہ سیدھا سادہ ہوتا ہے۔ ان میں کوئی ایسی پیچیدگی نہیں ہوتی جو قاری کی سمجھ سے بالاتر ہو۔ ان ناولوں میں مکالمے سے زیادہ کام لیا جاتا ہے۔ اس کے اپنے کچھ مخصوص terms اور اصطلاحات ہیں جو دیگر ناولوں میں نہیں پائے جاتے ہیں۔ مثلاً بھیس (Cover)، خفیہ ہتھیار (Secret Weapon)، Double Agent، نگرانی (Surveillance) وغیرہ۔ علاوہ ازیں اس میں دیگر ناولوں کی طرح طنز (Irony)، پیکر تراشی، کلائمکس، اینٹی کلائمکس، تشبیہ، منظرکشی وغیرہ کا استعمال ہوتا ہے۔ اور یہ بات بلاتردد کہی جاسکتی ہے کہ ان فنی لوازم کو ابن صفی کے ہی ناولوں میں خوبصورت طریقے سے برتا گیا ہے۔

ناول ''برف کے بھوت'' سے تشبیہ کی ایک مثال دیکھئے:

''سردیوں میں ساری رونق ختم ہو جاتی ہے۔ درختوں کے تنوں سے لپٹی ہوئی خودرو بیلیں اپنے زرد، نیلے اور سرخ پھولوں سمیت سیاہ رنگ کی پتلی پتلی ڈوریوں کی شکل میں تبدیل ہوکر جھولتی رہ جاتی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے کسی نے گوشت چھوڑ کر ہڈیاں پھینک

دی ہوں۔'' ۵

چونکہ ابن صفی کی توجہ زیادہ تر کہانی کی طرف ہوتی تھی لہٰذا انھوں نے ضرورت کی خاطر ہی منظرکشی کی ہے۔ البتہ جہاں کہیں بھی ضرورتاً کی ہے قابل تعریف ہے۔ وہ منظرکشی مختصر ترین الفاظ میں کرتے ہیں:

''شام کا سورج یہاں بڑی رنگینیاں بکھیر دیتا ہے۔ جھیل کے بھرے سینے پر نارنجی رنگ کے چمک دار لہریئے ناچتے رہتے ہیں۔ پھلوں کی تاک میں منڈلانے والے پرندوں کی تیز سیٹیاں دور دور تک پھیلتی ہیں۔ سبزے سے ڈھلی ہوئی پہاڑوں اور رنگین جھونپڑوں کا عکس جھیل کی ہر نقش سطح پر عجیب سا سماں پیش کرتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے کسی اکتائے ہوئے مصور نے کئی رنگ کینوس پر چھڑک دیئے ہوں اور انھیں بے ترتیبی سے چاروں طرف پھیلاتا چلا گیا ہو۔'' ۷

جاسوسی ناول کی خاص بات یہ ہے کہ کئی مصنف بذات خود اس جاسوسی پیشے سے منسلک رہ چکے ہیں۔ John Le Carre جاسوسی اداروں Mi-5, Mi-6 میں ملازمت کر چکے ہیں۔ آئن فلیمنگ جنگ عظیم کے دوران برطانوی نیول انٹیلی جنس کے لیے کام کر چکے ہیں۔ اسی طرح پاکستان کا پولیس ڈیپارٹمنٹ اپنے کاموں کے سلسلے میں ابن صفی سے مشورے لیتا تھا۔

غرض کہ آج سے چالیس سال قبل جاسوسی ادب اپنے عروج پر تھا۔ لیکن آج کسی بھی قسم کی مقبول ناولوں کی حالت اچھی نہیں ہے اور اس کی وجہ انٹرنیٹ اور ٹیلی ویژن ہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ جاسوسی ناول نگار آج بھی اپنے مقصد سے پیچھے نہیں ہٹے ہیں اور اپنی تحریروں سے اس صنف کو زندہ کیے ہوئے ہیں۔ مثلاً انگریزی میں John Le Carre، Deighton، اور اردو میں مظہر کلیم وغیرہ لکھ رہے ہیں۔ جن کا مشہور ناول ''ناقابل تسخیر''، ''خاموش چیخیں'' وغیرہ ہیں۔ انسپکٹر جمشید سیریز اور انسپکٹر کامران مرزا سے مشہور ہونے والے اشتیاق احمد کا انتقال جلد ہی ۲۰۱۵ء میں ہوا۔

حواشی

1- Espionage, The Meriam- Webster Dictionary, 18 March2009, <htt://www.meriam-webster.com/dictionary/espionage>

2- www.google.com

3- Wikipedia, the Free Encyclopedia

4- E.M. Forster, "Aspects of the Novel", p.47, Electronic edition, published 2002, 2010 by Roseta Books LLC, New York

5- Wikipedia The Free Encyclopedia

۶۔ ابن صفی، ناول ''برف کے بھوت'' (فریدی۔حمید سیریز)، ص ۸، اگست ۲۰۰۸ء

۷۔ ابن صفی، ناول ''ہیروں کا فریب''، مشمولہ ''دیوانگی کا سمندر'' (عمران سیریز)، ص ۱۳۱، جنوری ۲۰۰۷ء

ابن صفی کی معنویت آفاقی تناظر میں

ابن صفی وہ پہلے جاسوسی ناول نگار ہیں جنھوں نے جاسوسی ناول کو زندگی کے گونا گوں مسائل سے جوڑ کر اس کو ایک مستحکم وژن عطا کیا۔ انھوں نے اپنے ناولوں کو اس مقام تک پہنچایا کہ وہ محض تفریحی، عوامی اور بازاری ادب نہ ہو کر ادیبوں کی توجہ کا مرکز بن گیا۔ وہ سر آرتھر کانن ڈائل اور اگاتھا کرسٹی کی طرح تجسس، حیرت اور استعجاب تک ہی محدود نہیں رہے۔ بلکہ تفریح و تفنن کے پیرایے میں زمانے کی دکھتی رگ کو چھیڑا اور سماجی و نفسیاتی پہلوؤں کی تصویر کشی کی ہے۔ مزید برآں موجودہ طرز حکومت اور سماج کے ٹھیکیداروں کی قلعی کھولنے کے ساتھ روز بہ روز کی بڑھتی الجھنوں، بدعنوانیوں اور کرپشن پر بھرپور لکھا ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ انھوں نے سماج کا مشاہدہ صرف عصری مسائل کے تناظر میں نہیں کیا بلکہ ہر زمانے کے مسائل کو سامنے رکھا اور اسی شعور نے ان کو ایک ایسا آفاقی ناول نگار بنایا جن کی تحریریں ہر دور سے اس قدر ہم آہنگ ہیں کہ انھیں کسی بھی زمانے میں کوئی بھی زبان نظر انداز نہیں کر سکتی ہے۔ ان کے ناولوں کا بنیادی موضوع جرم ہے اور یہ ایک ایسا آفاقی لفظ ہے جو ابتدائے آفرینش سے چلا آ رہا ہے۔ یعنی جرم کی ابتدا تو اسی وقت سے ہو گئی جب قابیل نے ہابیل کا قتل کیا تھا اور اب تک جرائم کی نہ جانے کتنی شکلیں پیدا ہو چکی ہیں، جس کا لامتناہی سلسلہ گھٹنے کے بجائے دن بہ دن بڑھتا جا رہا ہے۔ اس طرح ابن صفی نے ایک ایسا موضوع اپنایا جس کی بنیاد ٹھوس اور مستحکم ہے۔

ابن صفی کی پیدائش ۲۶/جولائی ۱۹۲۸ء کو ہوئی۔ ان کے جاسوسی ناولوں کا سلسلہ

۱۹۵۲ء سے شروع ہوا۔ پہلا ناول ''دلیر مجرم'' ۱۹۵۲ء میں ماہنامہ نکہت پبلی کیشنز الہ آباد میں ''جاسوسی دنیا'' کے تحت شائع ہوا۔ ان کا آخری ناول ''صحرائی دیوانہ (فریدی۔حمید سیریز) ہے۔ وہ بچپن سے ہی داستان ''طلسم ہوش ربا'' سے بہت متاثر تھے۔

ایک جگہ انٹرویو میں کہتے ہیں:

''طلسم ہوش ربا اور رائیڈر ہیگرڈ نے آپس میں گڈمڈ ہوکر میرے
لیے ایک عجیب سی ذہنی فضا تیار کردی جس میں ہمہ وقت ڈوبا رہتا۔
ایسے ایسے خواب دیکھتا کہ بس،،۔[۱]

انھوں نے ۱۲۵ (جاسوسی دنیا۔فریدی۔حمید سیریز) اور ۱۲۰ (عمران سیریز) کے علاوہ بلدان کی ملکہ معزز کھوپڑی، شمال کا فتنہ، تزک دوپیازی، پرنس چلی، اب تک تھی کہاں؟ وغیرہ جیسے شاہکار ناول بھی لکھے۔ عمران سیریز کی ابتدا ۱۹۵۵ء میں ''خوف ناک عمارت'' سے ہوئی۔ محض یہی نہیں بلکہ افسانے شاعری اور ''طغرل فرغان'' کے نام سے طنزیہ و مزاحیہ مضامین بھی تحریر کیے۔ علاوہ ازیں ''سنکی سولجر''، ''پرکاش سکسینہ'' اور ''عقرب بہارستانی'' کے نام سے چند تحریریں منظر عام پر آئیں۔ ساتویں جماعت میں انھوں نے پہلا افسانہ ''آرزو'' لکھا جو ہفت روزہ ''شاہد'' (بمبئی) میں چھپا۔ آٹھویں اور نویں جماعت میں پہنچ کر ان کی طبیعت شاعری کی طرف مائل ہوئی۔ شاعری میں ''اسرار تخلص کرتے تھے۔ کم سنی میں انھوں نے بہت سی دیش بھگتی کی نظمیں لکھیں۔ یہ خیال کیا جاتا ہے کہ ان کے آٹھ ناول مکمل طور پر ان کے نہیں تھے۔ یا تو پلاٹ انگریزی سے لیے تھے یا پھر کردار۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ فریدی اور حمید جیسے لازوال کردار انہیں کے ذہن کا اختراع تھا۔ ۱۹۵۹ء میں انسانی نفسیات پر ایک کتاب ''آدمی کی جڑیں''، لکھنا شروع کیا جو ان کی بیماری کی وجہ سے مکمل نہیں ہو پایا۔

ابن صفی پر یہ اعتراض کیا گیا ہے کہ ان کے ناولوں کا اسٹرکچر (ساخت) تجسس اور استعجاب پر قائم ہے۔ لہٰذا جب تک مجرم پردے کے پیچھے رہتا ہے قاری کی دلچسپی اس میں برقرار رہتی ہے۔ لیکن جیسے ہی وہ پردۂ سیمیں پر آتا ہے ان ناولوں کے متعلق سوچنے کے لیے کچھ نہیں رہ جاتا ہے، نہ تو قاری کے ذہن میں کسی کردار کی کوئی نفسیاتی کشمکش رہتی ہے نہ

ہی کوئی سماجی و معاشرتی مسائل اور نہ ہی تہذیبی و ثقافتی ہم آہنگی۔ نیز یہ بھی اعتراض ہوا کہ چونکہ ان ناولوں کا انجام پہلے سے طے شدہ ہوتا ہے (یعنی ہر حال میں فریدی، حمید اور عمران کے حصے میں کامیابی آئے گی) لہٰذا ان میں یکسانیت نظر آتی ہے، وہی جرائم کے کھوج کا طریقہ، وہی تشدد اور قتل کا معمہ وغیرہ وغیرہ۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کے ناولوں کا انجام بالکل واضح رہتا ہے، تاہم اس اختتام کے پس پردہ ابن صفی کا ایک خاص مقصد پوشیدہ ہے۔ وہ ہر صورت میں باطل کے سامنے حق کی فتح دکھا کر قاری کے دل میں جرائم کے تئیں نفرت پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ انھوں نے ہر نوع کے جرائم پر قانون کی بالادستی دکھائی ہے۔ گرچہ انھیں ان مجرموں سے ہمدردی ہے جو ظلم اور ناانصافی کے سبب اس غلط راہ پر چلنے پر مجبور ہوئے، تاہم وہ ان کا ساتھ کبھی نہیں دیتے، کیوں کہ دنیا میں ظلم کے شکار افراد کی کمی نہیں ہے۔ وہ مجرم کو مجرم ہی سمجھتے ہیں خواہ اس کے محرکات کچھ بھی ہوں۔

وہ خود کہتے ہیں۔

''یہ میرا مشن ہے کہ آدمی قانون کا احترام کرنا سیکھے۔ جاسوسی ناولوں
کی راہ میں نے اسی لیے منتخب کی تھی۔ فریدی میرا آئیڈیل ہے جو خود
بھی قانون کا احترام کرتا ہے اور دوسروں سے بھی قانون کا احترام
کرانے کے لیے اپنی زندگی تک داؤ پر لگا دیتا ہے۔''[۲]

انھوں نے اپنے ناولوں میں محض جرائم کی مختلف صورتیں ہی نہیں بتائیں بلکہ ان وجوہ سے بھی آگاہ کیا، جس کی وجہ سے کردار اس کے مرتکب ہوئے۔ نیز اس انحطاط پذیر اور انتشار زدہ اور زوال آمادہ حال کے اسباب کی جانب بھی توجہ دلائی ہے۔ ''ناول پُراسرار وصیت'' میں ایک بھائی ناصر جب دوسرے بھائی مخدوم کی جان لینا چاہتا ہے تو اس وقت فریدی مخدوم سے ناصر کے جرم کے سلسلے میں ایک نکتے کی بات کہتا ہے: ملاحظہ ہو۔۔

''حرام خوری آدمی کو سنگ دل بنا دیتی ہے۔ فریدی نے کہا۔ اگر ناصر
اپنی روزی خود کماتا ہوتا تو اس سے یہ حرکت کبھی سرزد نہ ہوتی۔ قصور

سراسر آپ کا ہے۔ آپ کو اسے اپاہج نہ بنانا چاہئے تھا۔ اگر یہ ایک
ایماندار آدمی کی طرح اپنی روزی خود کماتا ہوتا تو اس کے بچے شرابی
اور جواری نہیں ہو سکتے تھے۔ بے مشقت ہاتھ آئے ہوئے پیسے آدمی
کو شیطنیت کی طرف لے جاتے ہیں۔ ناصر محض اس لیے آپ کی
جان لینا چاہتا ہے کہ وہ جائیداد کا مالک بننے کے بعد دانش کا قرض ادا
کر سکے۔'' ۳؎

ابن صفی کا یہ ماننا تھا کہ مستقبل سے مایوسی انسان کو غلط راستے پر لے جاتی ہے اور
ایک دوسری سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ لوگ قانون کے محافظوں کی طرف سے مطمئن
نہیں ہیں۔

فریدی کس طرح سے جرائم کے اسباب کی جانب توجہ دلاتا ہے مندرجہ ذیل
اقتباس میں دیکھئے:

''کرنل صاحب! آخر یہ جرائم اتنے کیوں بڑھ گئے ہیں؟''
''جھلاہٹ کی بنا پر! فریدی بولا''
''میں نہیں سمجھا''
''آبادی بڑھ گئی ہے، وسائل محدود ہیں اور چند ہاتھوں کا ان پر قبضہ ہے۔''
''جھلاہٹ والی بات تو رہ ہی گئی''
''اسی طرف آرہا ہوں۔ دولت مندوں کو مزید دولت مند بننے کی آزادی ہے اور
عوام کو قناعت پسندی کا سبق پڑھایا جارہا ہے۔''
ایسی صورت میں اس کے علاوہ اور چارہ بھی کیا ہے؟
چارہ ہی چارہ ہے۔ اگر خود غرضی اور جاہ پسندی سے منھ موڑ لیا جائے۔ ایک نئے
انداز کی سرمایہ داری کی بنیاد ڈالنے کے بجائے خلوص نیت سے وہی کیا جائے جو کہا جارہا ہے
تو عوام کی جھلاہٹ رفع ہو جائے گی۔ ضرورت ہے کہ انہیں قناعت کا سبق پڑھانے کے
بجائے ان کی ''خودی'' کو ابھارا جائے جیسے بعض دوسرے ممالک میں ہوا'' ۴؎

ایک دوسرا اقتباس ملاحظہ ہو:

''کیا بات ہے؟ حمید نے پوچھا
پتہ نہیں یہ آدمیوں کی سوسائٹی ہے یا جانوروں کا ریوڑ اخبار اٹھاؤ ....
تو ....قتل و خوں اغوا اور عصمت دری کے علاوہ کسی قسم کی خبریں نہیں دکھائی دیتیں۔''
آخر اس کی وجہ کیا ہے؟
مستقبل کی طرف سے بے اطمینانی...........خود اعتمادی کا فقدان۔
اس کا علاج بھی ہے کوئی؟
کافی علاج ہے۔ مگر یہ دور ہے نئے تجربات کا۔ ایک اسٹیج پر نئے تجربات بھی ختم
ہو جائیں گے۔ اس کے بعد پھر اسی دقیانوسی علاج کی طرف دنیا دوڑے گی۔
اعتدال قناعت اور جہد مسلسل۔'' ۵؎

رہا یہ اعتراض کہ مجرم کے سامنے آتے ہی ان کے ناولوں میں نکتے کی کوئی بات
نہیں رہ جاتی ہے۔ تو یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ابن صفی کی تحریروں میں کون سا ایسا سحر
پایا جاتا ہے جو آج بھی ان کو قرأت مسلسل کا ہدف بنائے ہوئے ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ اس
نکتے کی تفہیم کے لیے ان کے ناولوں کے معروضی مطالعے کی ضرورت ہے۔ تبھی یہ عقدہ کھلے
گا کہ انھوں نے محض تحیر اور تجسس کی دنیا آباد نہیں کی بلکہ ایک ایسی دنیا بسائی ہے جو قاری کو
غور و فکر اور ادراک پر مجبور کرتی ہے۔ مثلاً ابن صفی نے آج کے انسان کے نت نئے تجربات
کے ضمن میں جو نظریات پیش کئے ہیں وہ قاری کو بہت کچھ سوچنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔
انھیں اس بات کا بہت افسوس ہے کہ انسان آج اپنی ایجادات سے ترقی کے منازل طے
تو کر رہا ہے لیکن وہیں دوسری جانب اپنے اقدار و روایات سے دور ہوتا چلا جارہا ہے۔ وہ
مصنوعی سیارہ ایجاد کر کے چاند تک تو پہنچ گیا ہے، لیکن اپنے معاشرے اور سماج کی پر امن
زندگی کے لیے کچھ نہیں کر پایا ہے۔ محض حرص، خود غرضی اور لالچ اس کے اندر سرایت کر گیا۔

ناول ''پیاسا سمندر'' کا ایک کردار ڈاکٹر داور اپنی بیٹی سے کہتا ہے:

''جانتی ہو آدمیت کی معراج کیا ہے؟ آدمیت کی معراج یہی ہے کہ

آدمی خود اپنے ہی مسائل حل کر لے۔ اگر اس نے مصنوعی سیارہ فضا
میں پھینکنے کے بجائے سرطان کا کامیاب علاج دریافت کر لیا ہوتا تو
میں سمجھتا ہوں کہ اب اس کے قدم اس راہ کی طرف اٹھ گئے ہیں جس
کی انتہا اس کی معراج پر ہوگی اگر اس نے چاند تک پہنچنے کی اسکیم
بنانے کے بجائے زمین کے ہنگامے پر امن طور پر فرو کرنے کا کوئی
ذریعہ دریافت کر لیا ہوتا تو میں سمجھتا کہ اب یہ سمندر پیاسا نہیں رہے گا
بلکہ خود کو سیراب کرنے کی صلاحیت بھی اس میں پیدا ہو چکی ہے۔'' ۶

آدمی کے حرص اور لالچ کے سلسلے میں ڈاکٹر داور کی زبانی ابن صفی نے کتنی موثر بات کہی ہے مندرجہ ذیل پیرایے میں دیکھیے:

''خود میری سمجھ میں نہیں آتا کہ بلندیوں میں ہوں یا پستیوں میں۔
اف فوہ بے بی! آدمی کتنا پیاسا ہے اور کس طرح اس کی پیاس بڑھتی
رہتی ہے اور کس طرح وہ خوارج میں اپنے لیے تسکین اور آسودگی
تلاش کرتا ہے مگر کیا کبھی اسے تسکین حاصل ہوتی ہے کبھی آسودگی ملتی
ہے بلکہ وہ بالکل کسی سمندر ہی کی طرح موج در موج آگے بڑھتا چلا
جاتا ہے۔ کبھی چٹانوں کو کاٹتا ہے اور کبھی پہاڑوں میں رخنے پیدا
کر کے ان کے پرخچے اڑا دیتا ہے اپنی بے چینی کی وجہ وہ خود ہے اور
اپنی تسکین کا سامان بھی اپنے ہی دامن میں رکھتا ہے مگر وہ دوسروں کی
پیاس تو بجھا دیتا ہے خود اپنی پیاس بجھانے کا سلیقہ نہیں رکھتا۔ تم اسے
پیاسا سمندر کہہ سکتی ہو بے بی جو پانی ہی پانی رکھنے کے باوجود بھی
ازل سے پیاسا ہے اور اس وقت تک پیاسا ہی رہے گا جب تک کہ
اسے عرفان نہ ہو جائے لیکن ابھی اس میں ہزار ہا سال لگیں گے۔'' ۷

ان کے ناولوں میں کسی بھی قوم کی پوری ایک تہذیب دکھائی دیتی ہے۔ انھوں نے ناول ''درندوں کی بستی'' میں کوہستانی علاقہ ''شکرال'' کے لوگوں کے رہن سہن اور ان کے

طور طریقوں پر بھرپور روشنی ڈالی ہے۔ یہاں کے باشندوں کے بارے میں انھوں نے لکھا ہے، کہ وہ بہت صاف ستھرے رہتے ہیں اور یہ لوگ گھوڑے کی پشت پر مرنا پسند کرتے ہیں اور اتنا آہستہ چلتے ہیں کہ ابن صفی کے الفاظ میں ''ان کے انداز سے ایسا لگتا جیسے کسی جگہ بیٹھے بیٹھے اٹھنے کے ارادے میں بھی دس پندرہ منٹ صرف کر دیتے ہوں'' (ص ۲۳۰)۔ یہاں کی عورتوں کے بارے میں انھوں نے لکھا ہے کہ یہاں کے مرد کاہل ہیں لیکن عورتیں ان کے برخلاف بہت تیز طرار ہیں لیکن اس کے ساتھ ہی وہ فرمانبردار اور اطاعت شعار ہیں۔ یہ راگ رنگوں کی شوقین ہیں تاہم ان میں جنسی تشنگی نہیں پائی جاتی ہے۔ ان کے مکانات کے بارے میں انھوں نے بتایا ہے کہ ان کے مکان بہت چھوٹے ہوتے ہیں، دیواریں تو پتھروں کی ہوتیں لیکن چھتیں پھوس کی اور اس کے اوپری سطح پر کھالیں منڈھی ہوتیں۔ بستر ان کا ایسا ہوتا کہ فرش پر پلنگ کی جگہ گھیرے ہوئے لکڑی کی ایک فٹ اونچی دیوار کھڑی ہوتی اور ان کے بیچ چمڑے کے آرام دہ گدیلے پڑے ہوتے۔

ادیبوں کی نظر میں ابن صفی ہمیشہ اس لیے کھٹکتے رہے، کیوں کہ ادیب ان کی تحریروں کی فطری سادگی اور سادہ لوحی کو برداشت نہیں کر پاتے ہیں۔ وہ دوٹوک جوابوں سے زیادہ ان سوالوں کو اہمیت دیتے ہیں جو پیچیدہ، پائیدار اور دوررس ہوں۔ یہ بات سچ ہے اور تجربہ بھی شاہد ہے کہ تفریحی ناول (خواہ وہ ابن صفی کے ناول ہی کیوں نہ ہو) کا قاری اداس نسلیں اور ٹیڑھی لکیر جیسے پُر پیچ ناولوں کا بار نہیں اٹھا سکتا اور بہت جلد اس سے اکتاہٹ محسوس کرنے لگتا ہے کیوں کہ عام قاری زندگی کے مسائل کو اس کے تمام تر ابعاد کے تناظر میں نہیں دیکھ سکتا۔ وہ ادب اس لیے پڑھتا ہے تا کہ اس سے مسرت و حظ حاصل کر سکے نہ کہ اس کے پیش کردہ مسائل میں الجھے۔ البتہ ان معروضات کو بنیاد بنا کر ان کے ناولوں کو ادب کے زمرے سے خارج کرنا اور اس سے صرف نظر کرنا ایک طرح کی ناانصافی ہوگی کیوں کہ ان کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے۔ یہ ناول زندگی کے مسائل پر توجہ دلانے کے ساتھ ہی قاری کے ذہنی تناؤ کو کم کر کے طمانیت کا احساس دلاتے ہیں۔

ایک جگہ ابن صفی کہتے ہیں:

''کچھ احباب کا خیال ہے کہ مجھے مقصدی ادب پیش کرنا چاہیے اور میرا خیال ہے تفریح بجائے خود ایک مقصد ہے۔ کھلے ہوئے ذہنوں کے لیے تھوڑی تفریح مہیا کر دینا اگر کسی کے بس میں ہو تو اسے بھی ایک مقدس فریضہ سمجھنا چاہیے اور اس سے قطع نظر بھی۔ میری کہانیاں مقصدی ہی ہوتی ہیں..........حیات و کائنات کا کون سا ایسا مسئلہ ہے جسے میں نے اپنی کسی نہ کسی کتاب میں نہ چھیڑا ہو۔'' ۸

ابن صفی کی آفاقی معنویت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جاسکتا ہے، کہ اردو ناول کے قارئین کا اتنا وسیع حلقہ نہ تو ان سے قبل پیدا ہوا اور نہ ان کے بعد۔ ایسے لوگ بھی ہیں جنھوں نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز ان کے ناولوں کے مطالعے سے شروع کیا اور ایک ادیب بن گئے اور وہ لوگ بھی ہیں جنھوں نے صرف ان کے ناول پڑھنے کے لیے اردو زبان سیکھی۔

نذیر فتح پوری اپنے انشائیہ ''میں اور ابن صفی'' میں رقم طراز ہیں:

''ابن صفی کے جاسوسی ناولوں کے مطالعے کے بعد ہی مجھے اردو نثر لکھنے کا حوصلہ ملا ورنہ میں نے اس وقت تک ادب اور تنقید کی کوئی کتاب نہیں پڑھی تھی۔'' ۹

ابن صفی خود اس بات کا اعتراف کرتے ہیں:

''آپ اس وقت میری خوشی کا اندازہ نہیں لگا سکتے جب مجھے کسی سندھی یا بنگالی کا خط بہ ایں مضمون ملتا ہے کہ محض آپ کی کتابیں پڑھنے کے شوق میں اردو پڑھ رہا ہوں۔'' ۱۰

بہر نوع ابن صفی نے اپنی تحریروں سے اصلاح کی شمعیں روشن کیں۔ جنسی لٹریچر کے اس سیلاب کو روکا جو سفلی جذبات کی تسکین کا ذریعہ تھا اور جو قاری سے غور وفکر، ادراک اور اس کی انفرادی صلاحیتوں کو چھین کر اس کے ذہن و دل پر منفی اثرات مرتب کر رہا تھا۔ وہ معاشرے میں اللہ کی ڈکٹیٹر شپ کے قائل اور اخلاقی اقدار کے پاسباں تھے۔ وہ ہمیشہ قدیم

روایات کو سینے سے لگائے رہے، اسی باعث لوگوں نے ان کو دقیانوسی خیالات کا حامی کہا، وہ مغربی تہذیب اور وہاں کے آزادانہ ماحول کو بالکل پسند نہیں کرتے تھے۔۔ ان کے لازوال کردار فریدی اور عمران نہ تو شراب کو ہاتھ لگانا پسند کرتے ہیں اور نہ ہی مخالف صنف کو حرص بھری نظروں سے دیکھتے ہیں۔ حمید گرچہ عورتوں میں دلچسپی رکھتا ہے لیکن وہ اپنے حدود سے کبھی آگے نہیں بڑھتا ہے۔

ان کے آئیڈیل کردار فریدی کی زبان میں ابن صفی کی سوچ کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

''قدامت پر پوری طرح جان دینے لگا ہوں۔ عورتوں، مردوں کے آزادانہ تعلقات کو اچھی نظروں سے نہیں دیکھتا۔ جنسی معاملات میں جذبات کی تہذیب ناممکن ہے۔ اس سلسلے میں سائنٹفک بحث قطعی بکواس ہے۔ بچاؤ صرف پابندیوں میں ہے بعض مغربی عالم جنھیں میں گدھا سمجھتا ہوں اس سلسلے میں بڑی سائنٹفک قسم کی بحثیں چھیڑتے ہیں۔ ان کا قول ہے کہ پابندیاں جنسی بے راہ روی کو جنم دیتی ہیں..........لیکن سوال یہ ہے کہ مغرب کدھر جا رہا ہے۔ وہاں تو اب دونوں جنسوں کے باہمی تعلقات پر کسی قسم کی بھی پابندی نہیں رہ گئی۔ لیکن میرا دعویٰ ہے کہ بعض مغربی ممالک کا ہر پانچواں آدمی جنسی بے راہ روی کا شکار ہے..........'' ۱۱

غرض کہ ابن صفی ایک مقبول ناول نگار ہیں اور ان کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے بھی لگا سکتے ہیں کہ ان کے ناول لاکھوں کی تعداد میں فروخت ہوئے۔ مزید متعدد ناول نگاروں نے اپنے ناولوں کی شہرت کے خاطر ''ایں صفی'' اور ''ابّن صفی کے فرضی ناموں سے لکھا اور ان کے جیسے کردار پیش کرنے کی سعی کی۔ اردو کے کئی ڈائجسٹوں میں ان کے کسی ایک ناول کی شمولیت محض اس لیے ہے تا کہ یہ زیادہ سے زیادہ قارئین تک پہنچیں۔ مزید برآں دیگر زبانوں میں ان کے ناولوں کی ڈیمانڈ بڑھی۔ گجراتی، ہندی اور انگلش وغیرہ میں ان کے ترجمے ہوئے۔ لیکن ان کی معنویت کا تعین محض مقبولیت کی بنا پر قائم کرنا صحیح نہیں

ہے ، کیوں کہ ان کی اہمیت ومعنویت کا انحصار سماجی ومعاشرتی مواد کے ساتھ ساتھ تخلیقی طریق کار پر بھی ہے۔ان کی تحریریں محض اس لیے اہم نہیں کہ وہ تھکے تھکے بوجھل لمحات کے لیے اکسیر ہیں۔ بلکہ ان کی اہمیت اس لیے قایم ہے کہ وہ ہر عہد کے انتشار وابتری اور گرد و پیش کی واقعاتی کائنات سے جڑی ہیں۔اس نکتے کی تفہیم کے لیے ہمیں ان ناولوں کی جانب ازسرنو رجوع کرنا ہوگا تا کہ ان کی تحریروں کی وساطت سے سچائی کے اس اسلوب کو دریافت کریں جو ابن صفی کا خاصہ تھا اور تب ہمیں اس بات کا اندازہ ہوگا کہ ابن صفی وہ ناقابل فراموش ناول نگار ہیں جنھوں نے داستانوی ادب سے آگے بڑھ کر اپنے تخیل کی تربیت سے ایک ایسی حقیقی زندگی کی تصویر پیش کی ،جس میں چھپے ہوئے سچ کے ہم آج بھی انکاری نہیں ہوسکتے۔ابن صفی کے شعور کی روشن لکیر اسی بنیاد پر قایم ہے کہ وہ معاشرے میں چند اساسی تبدیلیوں کے تمنائی تھے۔

حواشی

۱۔ زبیر احمد، مضمون ،ابن صفی سے باتیں،مشمولہ رسالہ۔تلاش جدید،ص۱۴۔۱۵، اگست ۱۹۸۹ نئی دہلی

۲۔ ایضاً،ص۱۷

۳۔ ابن صفی،ناول پراسرار وصیت (فریدی۔حمید سیریز)،مشمولہ جنگل کی آگ، ص۳۲۴،جنوری ۲۰۰۸ء

۴۔ ابن صفی ناول ،زہریلا سیارہ (فریدی۔حمید سیریز) مشمولہ دہشت گر،ص۸۲، اپریل ۲۰۱۲ء

۵۔ ابن صفی۔ہولناک ویرانے (فریدی۔حمید سیریز)،مشمولہ شعلوں کا ناچ،ص۲۱، اکتوبر ۲۰۰۸ء

۶۔ ابن صفی۔پیاسا سمندر (عمران سیریز)،مشمولہ فریبی مسیحا،ص۱۶۳،۲۰۰۶ء

۷۔ ایضاً،ص۱۶۲

۸۔ ابن صفی سے باتیں،مشمولہ تلاش جدید،ص۱۶

۹۔ نذیر فتح پوری،مضمون، میں اور ابن صفی، ماہنامہ ہم سخن، بھوپال،ص۱۳، ۲۰۱۴ء

۱۰۔ ابن صفی سے باتیں،ص۱۶

۱۱۔ ہولناک ویرانے،ص۵۹

ابن صفی کے کرداروں کا نفسیاتی مطالعہ

جاسوسی ادب میں ابن صفی ایک ایسا معتبر ترین نام ہے جن کی مقبولیت کو اردو کا کوئی اور ناول نگار نہیں پہنچ سکا۔ انھوں نے اپنے کرداروں کی نفسیاتی الجھنوں کی گہری پرتوں کو جس طرح کھولا ہے اس پر فرائڈ کے نظریات کا اثر بخوبی دیکھا جاسکتا ہے۔ یوں تو ادب میں فرائڈ سے قبل بھی انسانی جنسیات اور نفسیات کا ذکر تھا تاہم اس ضمن میں فرائڈ کا اہم کام یہ ہے کہ اس نے انسانی جنسیات کو ایک باقاعدہ ''علم'' کی شکل میں پیش کیا۔ فرائڈ کے نظریات کے وجود میں آنے سے قبل ذہنی عوارض میں مبتلا مریضوں کو پاگل قرار دیا جاتا تھا۔ اس نے سب سے پہلے اس بات کی تحقیق کی کہ دماغی امراض کی وجہ مریض کی وہ ناآسودہ خواہشات ہیں جو لاشعور میں چھپ کر تلاطم برپا کرتی ہیں۔ فرائڈ نے ان کو گرفت میں لانے کے لیے بہت سے طریقے اپنائے۔ اور اسی طریق کار کو اس نے تحلیل نفسی یعنی (Psychoanalysis) کا نام دیا۔ فرائڈ کا بنیادی نظریہ انسان کی جنسی و نفسانی قوت (Libido) ہے جو ہمہ وقت اپنے اظہار کے لیے بے چین رہتی ہے۔ اس کا ماننا تھا کہ انسان کے اندر پیدا ہونے والی ہر خواہش کے پیچھے اس کا اعصابی تناؤ کام کرتا ہے اور جب یہ تناؤ کسی طرح دور ہوتا ہے تو پھر اس کی خواہشات کی تکمیل ہوتی ہے۔ انسان اپنی نفسانی خواہش کی تکمیل کے لیے کوئی بھی راستہ اختیار کرتا ہے، خواہ وہ مثبت یا منفی۔ ان دو متضاد رویّوں کو فرائڈ کی ان دو اصطلاحات کے ذریعے سمجھا جاسکتا ہے جس میں پہلا life instinct (جبلت حیات Eros) ہے اور دوسرا Death instinct (جبلت موت

Thanatos) ہے۔

Life Instinct میں انسان ایسی مثبت خواہشوں کی طرف قدم بڑھاتا ہے جو اس کو قوت بخش زندگی کی جانب گامزن کرتا ہے۔ مثلاً جنس، محبت، تہذیب، ترقی وغیرہ جبکہ Death instinct میں انسان ہمیشہ منفی خواہشوں کی طرف قدم بڑھاتا ہے مثلاً قتل و غارت گری، خودکشی، Incests (تزویج محرمات) ظلم، استحصال، جارحیت (Aggression) وغیرہ۔ اس معروضے کو سگمنڈ فرائڈ کی کتاب سے اخذ کی ہوئی چند سطور کے ذریعہ سمجھا جاسکتا ہے۔

> Our speculation have suggested that Eros operates from the beginning of life and appears as a life instinct in opposition to the death instinct which was brought into being by the coming to life of inorganic sbustance."[۱]

وہ لوگ جن کے اندر نارمل افراد کے بالمقابل جنسی غیر ہم آہنگی زیادہ ہوتی ہے ان کا شمار بھی Death instinct (رجحان موت) میں ہوتا ہے۔ یہ افراد اپنی تسکین خود اذیتی و دیگر اذیت کوش طریقوں سے کرتے ہیں۔ ان کے لیے فرائڈ نے Sadism (اذیت دہی) اور Masochism (اذیت کوشی) جیسی وسیع اصطلاحیں استعمال کی ہیں۔ Sadism میں مبتلا انسان اپنی ذاتی تسکین دوسروں کو نوچنے کھسوٹنے، بیجا تکلیف پہنچا کر اور بعض اوقات قتل کر کے حاصل کرتے ہیں۔ جبکہ Masochism میں انسان خود اپنی ذات کو تکلیف کا نشانہ بناتا ہے اور اسی میں لذت محسوس کرتا ہے۔ اذیت دہی اور اذیت کوشی میں مبتلا یہ افراد B.P.D. (Borderline Personality Disorder) کے زمرے میں آتے ہیں۔ یہ ایک قسم کا دماغی مرض ہے جس میں انسان کو اپنے اوپر بہت کم اختیار رہتا ہے، بنا سوچے سمجھے اچانک کوئی بھی کام کرگزرتے ہیں، مزید ان کا موڈ بھی بہت جلد بدلتا ہے۔

ناول ''پتھر کی چیخ'' کی عورت ''لیڈی جہانگیر'' ایک خطرناک ایذا رسا(Sadist) ہے۔ اس کردار کے اندر Nymphomania (جنسی بوالہوسی) جیسے رجحانات موجود ہیں۔ (Hypersexuality is known as nymphomania when in females and satyriasis when in males) یہ ایک ایسی دولت مند بیوہ عورت ہے جو اپنے شوہر کی موت کے بعد ایک طاقتور گروہ بناتی ہے۔ اس گروہ کے آدمی اس کے لیے نوعمر لڑکوں کو پکڑ کر لاتے ہیں، وہ ان سے اپنی ہوس کی آگ ٹھنڈا کرتی ہے اور پھر ان کو درندوں کی طرح نوچ کر قتل کر ڈالتی ہے۔

لیڈی جہانگیر کی حیوانیت کو مندرجہ ذیل اقتباس میں دیکھیے:

''ایک نوجوان لڑکے کی برہنہ لاش پڑی تھی اور اس کے قریب لکڑیوں کا ایک ڈھیر جل رہا تھا۔ یہ لاش پچھلی لاشوں سے مختلف نہیں تھی۔ اس کے جسم پر بھی نوچنے کھسوٹنے کے نشانات تھے اور گردن کسی چھری سے ریتی گئی تھی۔ کٹی ہوئی گردن سے خون کا فوارہ جاری تھا۔''۲

اس جنون کو ابن صفی کے مشہور کردار کرنل فریدی کے ان الفاظ سے سمجھا جا سکتا ہے۔

''یہ ایسا ہی جنون ہے اور صرف اس وقت پیدا ہوتا ہے جب شہوانی جذبات اپنی انتہائی منزلیں طے کر رہے ہوں۔ اس وقت مکمل تسکین کے لیے خون کی پیاس بڑھ جاتی ہے۔ آدمی درندگی پر اتر آتا ہے بعض صورتوں میں تسکین کے بعد بھی مزید تسکین کے لیے اس قسم کی حیوانیت درکار ہوتی ہے۔''۳

ناول ''بے گناہ مجرم'' کا کردار ''پرویز'' لیڈی جہانگیر کی طرح نہ تو جنسی جنون میں مبتلا ہے اور نہ ایسا ہوس پرست ہے جو عورتوں کو اپنے جنسی جنون کا نشانہ بنائے، لیکن حالات نے اس کو ایسا Sadist بنا دیا ہے کہ وہ مادہ پرندوں کو مار کر سکون حاصل کرتا ہے اور اس کے اس جذبہ تسکین کو ہم انتقامی سکون بھی کہہ سکتے ہیں اور جنسی سکون بھی۔ واقعہ

یوں ہے کہ پرویز کی بیوی جس سے وہ بہت پیار کرتا تھا اس کو چھوڑ کر چلی جاتی ہے۔ اب وہ ایک چوٹ کھائے ہوئے سانپ کی طرح ہر وقت انتقام لینے کے لیے تیار رہتا ہے۔ اور اس آگ کو بجھانے کے لیے وہ جو طریقے اپناتا ہے وہ ایک نفسیاتی مریض ہی کر سکتا ہے۔ وہ اپنی بیوی کی ہم شکل ربر کا ایک مجسمہ بنواتا ہے اور ہر روز کمرے میں جا کر اس مجسمے کو مارتا ہے۔ اس کی بیوی کو گئے ہوئے تین سال ہو چکے تھے لیکن اس کے رویے میں ذرا بھی تبدیلی نہیں آئی تھی۔ ان برسوں میں اس کے نوکروں نے اسے ہنسنا تو دور مسکراتے ہوئے بھی نہیں دیکھا تھا، اس کی اذیت دہی مندرجہ ذیل اقتباس سے واضح ہو سکتی ہے۔

''وہ بعض اوقات پائیں باغ میں جال لگا کر ننھے ننھے پرندے پکڑتا، پھر ان میں سے نروں کو چھوڑ دیتا لیکن مادہ پرندوں کو ایسی اذیتیں دے کر مارتا کہ رانو کے رونگٹے کھڑے ہو جاتے، وہ ان کا پر نوچ کر انہیں ایسی جگہ ڈال دیتا جہاں چیونٹیاں بکثرت ہوتیں۔ پھر وہ گوشت کے ان لوتھڑوں کی پھڑک اتنی محویت سے دیکھتا جیسے اس کی روح نور کے سمندر میں غوطے لگا رہی ہو۔

تتلیوں کو پکڑ کر ان کے پروں کو گوند سے چپکا دیتا اور پھر ان کے ننھے ننھے پیروں کو ایک ایک کر کے بلیڈ سے کاٹتا۔ درختوں پر دوڑتی ہوئی گلہریوں پر چاقوؤں سے نشانہ لگاتا اور نوکیلے پھلوں والے چاقو ان کے جسموں سے گزر کر شاخوں میں پیوست ہو جاتے اور وہ اسی طرح پھنسی ہوئی پھڑ پھڑاتی اور کربناک آوازیں نکالتی رہتیں۔''۴

سادیت کے متضاد مساکیت میں بھی Paraphilia (جنسی پرورژن) ذہنیت والے افراد مبتلا ہوتے ہیں۔ عموماً یہ جذبہ عورتوں میں زیادہ پایا جاتا ہے۔ محبت میں مبتلا عورت کا عاشق اس کی طلب سے کم پیار کرتا ہے تو وہ تحقیر ذات (Self disgust) میں مبتلا ہو جاتی ہے اور اپنے آپ کو سزا دینے پر اکساتی ہے۔ یہ ایک طرح سے Self defeating personality disorder ہے جس کو Masochist personality disorder کی

حیثیت سے جانا جاتا ہے، اس مسئلہ کو فرائڈ کے نظریہ کی روشنی میں سمجھا جاسکتا ہے، جس کا تجزیہ ان لفظوں میں کیا گیا ہے:

"Masochism comes under our observation in three forms as a condition imposed on sexual excitation, as an expression of the feminine nature, and as a norm of behaviour."۵

فرائڈ نے مساکیت کو بہت وسیع معنوں میں استعمال کیا ہے جو جسمانی تکلیف کی انتہائی منزلوں پر دلالت کرتا ہے۔ ناول ''شعلہ سیریز'' (پہلا شعلہ، دوسرا شعلہ، تیسرا شعلہ، جہنم کا شعلہ) کی عورت ''تاریہ'' ایک ایسی جنسی مریضہ ہے، جس کی شہوت دشمنوں کے نرغے میں بھی جاگ جاتی ہے۔ یہ اپنے جسم پر پڑنے والی چوٹوں سے جنسی تسکین حاصل کرتی ہے۔

اقتباس ملاحظہ ہو:

''شائیں! چمڑے کا چابک خلا میں چکرایا۔ تاریہ جہاں تھی وہیں رُک گئی ''میں یہیں تمہاری کھال گرادوں گا'' تاریہ کار کی طرف بھاگی، حمید پیچھے سے شراپ...... شراپ چابک برساتا رہا.......

یہاں تو اسے اچھا خاصا بہانا ہاتھ آیا تھا، تاریہ کے لیے ایذا رسانی کی تجویز خود ڈاکٹر سلمان ہی نے پیش کی تھی.................. اگر تاریہ فی الحقیقت مساکسٹ تھی تو ساری دنیا میں اس سے بہتر کلاسیکل مثال ملنی دشوار تھی۔

.... تاریہ کچھ نہ بولی اب وہ اس انداز میں مزے لے لے کر ہولے ہولے کراہ رہی تھی جیسے کوئی اس کا بدن دبا رہا ہو۔ پھر دفعتاً خاموش ہوکر اس طرح کانپنے لگی جیسے سردی لگ رہی ہو۔''۶

ابن صفی کے ناولوں میں رجحان موت (Death instinct) میں مبتلا کرداروں کی کمی نہیں ہے جو مختلف النوع نفسیاتی Complexes کے شکار ہیں۔ یہ تخریبی ذہنیت والے کردار اپنی نت نئی ایجادات، ایٹمی اور نیوکلیر آلات کی دریافت سے پوری دنیا میں اپنی طاقت کا لوہا منوانا چاہتے ہیں۔ یہ اپنے مشینی تجربات میں انسانی جانوں کی بھینٹ چڑھانے میں دریغ محسوس نہیں کرتے ۔ڈاکٹر سلمان (شعلہ سیریز)، جیرالڈ شاستری (جنگل کی آگ)، ولیمن (موت کی آندھی)، ڈاکٹر سڈلر (برف کے بھوت) وغیرہ اسی نوع کے کردار ہیں۔

البتہ ایسی صورت میں جب دوسروں کو تکلیف پہنچانے میں رکاوٹیں پیش آئیں تو اس وقت سادیت ''مساکیت'' میں تبدیل ہوجاتی ہے نیز ایسے لوگ بھی ہوتے ہیں جن کے اندر ایذا طلبی اور ایذا رسانی دونوں ہی رجحانات موجود ہوتے ہیں۔ ایسے افراد کے لیے فرائڈ نے Sado-Masochism کی اصطلاح استعمال کی ہے۔

فرائڈ کے مطابق انسان کی متضاد اور پیچیدہ نفسیات کے پیچھے بچپن کی تلخ زندگی کا بہت بڑا ہاتھ ہے عہد طفولیت کی محرومی ہی ایسی وجوہ ہیں جو انسان کی زندگی میں کڑواہٹ گھولتے ہیں اور اس کو حیوانیت پر مجبور کرتے ہیں۔ ایک بچے کے دماغ میں لاشعوری طور پر وہ ساری باتیں بیٹھ جاتی ہیں جو اس کی فطرت کے خلاف ہوں اور پھر زندگی کے ہر موڑ پر یہ اس کو پریشان کرتی ہیں۔

عمران سیریز کے تین ناولوں ''دلچسپ حادثہ'' بے آواز سیارہ'' اور ''ڈیڑھ متوالے'' کا ''ہمبگ دی گریٹ'' ایک ایسا ہی متضاد شخصیت کا مالک کردار ہے جس کے اندر بچپن کی محرومی نے حد درجہ Complexes پیدا کردیا ہے۔ پیدائش کے کچھ دنوں بعد ہی اس کی ماں مر گئی تھی اور جن لوگوں کے ہاتھوں اس کی پرورش ہوئی انھوں نے اسے کبھی ہاتھ نہیں لگایا جبکہ وہ اپنے بچوں کو معمولی شرارت پر مار دیا کرتے تھے، لہٰذا مار کھانے کی خواہش اس کے دل و دماغ میں گرہ بن کر اٹک گئی اب اس کی شدید تمنا یہ تھی کہ وہ کسی عورت کے ہاتھوں پٹ جائے۔ ایک دن اس کی یہ مراد ''روشی'' نامی ایک طوائف کے ہاتھوں پوری

ہوجاتی ہے، جب وہ غصے میں اُسے مار بیٹھتی ہے تو وہ خوشی سے پاگل ہوجاتا ہے۔ ہمبگ کو ''روشی'' کے چہرے پر ماما کا نور نظر آنے لگتا ہے اب وہ ہمیشہ اسی کے ساتھ رہنا چاہتا ہے۔

''ہمبگ'' کبھی معصوم اور مظلوم نظر آتا ہے تو کبھی خطرناک درندہ، کبھی خود کو دنیا کا بادشاہ کہتا ہے تو کبھی حقیر ترین شئے۔ کبھی کہتا ہے کہ مجھے کشت وخون سے نفرت ہے میں پیار کے میٹھے گیتوں کا پجاری ہوں، وہیں دوسری جانب وہ لوگوں کا قتل بھی کرتا ہے۔ نفسیاتی طور پر اس کے اندر Delusion (فریب خیال) اور مالی خولیا جیسے رجحانات پنپنے لگتے ہیں۔ عموماً ایسے افراد یہ سمجھتے ہیں کہ ان کے چاروں طرف سازشوں کا جال بچھا ہوا ہے۔ بہر حال وہ ایک ایسا زبردست مجرم بن جاتا ہے جو پوری انسانیت سے بدلہ لینا چاہتا ہے اور ان سب کے پیچھے اس کے ماضی کا ہاتھ ہے جس نے اس کو مجرم ہی نہیں بلکہ ایسا جنسی بے راہ رو بنا دیا جس کے اندر عجیب وغریب خواہشات پیدا ہونے لگی ہیں۔ مثلاً وہ چاہتا ہے کہ لڑکیاں اس کے کوبڑ پر سواری کریں۔

اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''آؤ...... میرے کوبڑ پر بیٹھ جاؤ اور اسی طرح آگے پیچھے جھولتی رہو جیسے اونٹ پر سواری کرتے ہیں!''
> ......جھولو......جھولو............ کبڑا موج میں آ کر اور زیادہ بلبلانے لگا ......ہائے ہائے! کبڑا کراہا، بس اسی طرح جھولتی رہو!'' اس کے بعد وہ پھر اونٹوں کی طرح بلبلانے لگا۔ تقریباً دس منٹ تک یہی کیفیت رہی یعنی کبڑا کراہتا اور بلبلاتا رہا اور ''روشی'' بھی ''کھی کھی'' کر کے ہنستی رہی۔''[۷]

''علامہ دہشت ناک'' کا علامہ ایک ایسا منفی کردار ہے جس کا پورا وجود انتقام کا مجسمہ بن چکا ہے۔ اس کا ماننا ہے کہ دنیا صرف ذہین لوگوں کے لیے ہے اور باقی سب کو وہ کیڑے مکوڑوں سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ دراصل اس کا سبب یہ ہے کہ بچپن میں ماں باپ سمیت اس کے پورے گھر کو جلا دیا گیا تھا چونکہ اس وقت وہ بچہ تھا لہٰذا لاشعوری طور پر

اس کے دماغ میں انتقام کی آگ شعلہ زن تھی۔ تاہم اب بھی وہ کسی دشمن کو مارنے میں ناکام ہوجاتا ہے تو ایک روتا بلکتا بچہ بن جاتا ہے اور چلا چلا کر اپنے ماں بابا کو پکارنے لگتا ہے یہ علامہ کی زندگی کا وہ سچ ہے جس سے دور جانا اس کے لیے ناممکن ہے خواہ وہ کتنا ہی خونخوار درندہ کیوں نہ بن جائے۔

ناول ''پیاسا سمندر'' کی شمّی کو بچپن میں وہ آزادی کبھی نہیں ملی جو ایک بچے کی خواہش ہوتی ہے، وہ نہ کھل کر ہنس سکتی تھی اور نہ بلند آواز میں گفتگو کرسکتی تھی کیوں کہ اس کے سائنٹسٹ والد ڈاکٹر داور کا خیال تھا کہ ''آدمی کو کسی بھی اسٹیج میں آدمیت کی حدود سے نہ نکلنا چاہیے'' لہٰذا وہ بڑی ہونے کے بعد بھی بچوں کی طرح حرکتیں ہے اور ہمیشہ کھوئی کھوئی سی رہتی ہے اور اب بھی ایسی دنیا کی خواہش مند ہے جہاں وہ از سرِ نو بچہ بن جائے۔

اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''عورت مرد سب مل کر ناچتے، گاتے اور خوشیاں مناتے تھے۔ ان میں اکثر طرح طرح کے سوانگ بھی بھرتے اور شمی ہنستے ہنستے بے حال ہوجاتی پھر اسے اپنی حماقت پر افسوس ہوتا وہ سوچتی کہ وہ بھی کتنا گھٹیا ذوق رکھتی ہے۔ سوانگ بھرنے والوں کے لچر اور لوچ جملے سن کر ہنسنا کم از کم اس کے شایانِ شان تو نہیں مگر وہ کرتی بھی کیا وہ تو ایسے مواقع پر اس بری طرح از خود رفتہ ہوجاتی کہ وہ خود کو بھی اسی طبقہ کی ایک فرد تصور کرنے لگتی تھی۔''[۸]

فرائڈ نے Psychosexual development کی پانچ stages بتائی ہیں: (۱) Oral (زبانی/دہانی) (۲) Anal (مقعد) (۳) Phallic (لنگ) (۴) Latency (دبا ہوا) (۵) Genital (اعضائے تناسل)۔ پانچویں Stage میں لڑکے لڑکیوں میں آپسی جنسی کشش پیدا ہوجاتی ہے۔ کچھ نوجوان ایسے بھی ہوتے ہیں جو ہم جنسی محبت (Homosexuality) میں مبتلا ہوجاتے ہیں۔ فرائڈ نے اس ہم جنسیت کے پیچھے عہد طفولیت کے بیجا روک ٹوک کو ذمہ دار ٹھہرایا ہے۔

اس ضمن میں ساجدہ زیدی رقم طراز ہیں:

''فرائڈ نے طفلی جنسیت پر بہت زور دیا ہے اور یہ ثابت کیا ہے کہ سن بلوغ کے بہت سے مریضانہ اعمال اور کامپلیکس وغیرہ عہد طفولیت میں جنسی رجحانات پر بے جا روک ٹوک کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ اس روک ٹوک سے جو گھٹن پیدا ہوتی ہے وہ اپنا اظہار بالواسطہ طریقوں سے کرتی ہے۔''۹

عام طور پر لڑکیوں میں ہم جنسی محبت وہاں پائی جاتی ہے جہاں ان کو مخالف جنس سے آزادانہ ملنے کی اجازت نہیں ہوتی ہے۔ لیکن اب آزادانہ ماحول میں بھی یہ رجحان تیزی سے پھیل رہا ہے۔ ناول ''دوسرا پتھر'' کی کردار ''کلارا ڈکسن'' لڑکیوں کی جانب کشش محسوس کرتی ہے۔ پہلے ایک انڈونیشی لڑکی سے محبت کرتی تھی۔ اس کے بعد وہ ایک دوسری لڑکی ''شہلا'' کو حاصل کرنے کی کوشش میں لگ جاتی ہے وہ شہلا کے متعلق کہتی ہے ''بہت دنوں سے جب سے اسے دیکھا ہے وہ مجھے بہت اچھی لگتی ہے دل کے ہاتھوں مجبور ہوں۔'' دراصل اس کی اس حرکت میں جو نفسیاتی گرہ پوشیدہ ہے اس کا تعلق ماضی سے ہے۔ وہ یہ کہ اس کا باپ بہت اذیت پسند تھا اور اس کی ماں کو بہت ستاتا تھا لہٰذا ''کلارا'' کو دنیا کے سارے مردوں سے نفرت ہو جاتی ہے۔

ابتدا میں فرائڈ اپنے مریضوں کا علاج Electrotherapy, Massage and Therapeutic bath کے ذریعے کرتا تھا لیکن مریض اس طریقے سے مکمل طور پر شفایاب نہیں ہو پاتے تھے، لہٰذا وہ ہپناٹزم (Hypnotism) کی جانب متوجہ ہوا۔ اس میں وہ مریضوں کو تنویمی حالت (Hypnotic Trance) میں رکھتا اور پھر اس کے اعصابی بیماری کی علامت ختم کرنے کا مشورہ دیتا۔ ''ہپناٹزم'' ہپناسس سے بنا ہے جس کا مطلب ہے نیند یا خمار۔ یہ مریض کے لاشعور کو بیدار کرنے کا ایک طریقہ ہے۔ اس میں معمول (جس پر عمل کیا جا رہا ہو یعنی مریض) اپنے اطراف واکناف سے بے خبر ''بیداری اور خواب کی کیفیت'' میں چلا جاتا ہے، محض عامل کے لیے اس کے کان کھلے رہتے ہیں۔ ہپناٹزم گرچہ

مریضوں کے علاج کے لیے ہوتا ہے لیکن کبھی کبھی ایسا ہوتا ہے کہ معمول مکمل طور پر عامل کا تابع اور اس کے ہر حکم کا محتاج ہو جاتا ہے۔ بہت سے تخریبی مائل ذہنیت کے لوگ اس کا غلط فائدہ اٹھاتے ہیں۔ ناول ''شعلہ سیریز'' کا ڈاکٹر سلمان انھیں میں سے ایک ہے جو اپنے مطلب کے لیے اپنی بہن ''ساحرہ'' کو ہپناسس کر کے اس کی زندگی برباد کر دیتا ہے۔ وہ اس کو سب سے چھپا کر تنویمی حالت میں رکھ کر اس کے خوابیدہ آواز سے جرائم پیشہ لوگوں کو مسحور کر کے انھیں اپنے ساتھ ملاتا ہے۔ اور جرائم پیشہ افراد یہ سمجھتے ہیں کہ کوئی روح ہے جو پوری دنیا پر حکومت کر رہی ہے۔ ساحرہ فلسفہ میں ایم اے ہے لیکن ڈاکٹر سلمان نے اس حد تک اس کے دماغ پر قبضہ کر لیا ہے کہ وہ عالم بیداری میں ایک لفظ بھی لکھ پڑھ نہیں سکتی۔

اقتباس ملاحظہ ہو:

''لائبریری کے فرش پر کتابوں کا ڈھیر لگائے دوزانو بیٹھی انھیں گھورتی رہتی اگر کوئی اس کی اس مصروفیت میں مخل ہوتا تو اس کے چہرے پر اندرونی کرب کے آثار صاف نظر آنے لگتے...........

اور وہ کہتی سہیل مجھے بتاؤ ان کتابوں میں کیا ہے؟...........

...........میں پاگل ہو جاؤں گی، مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے میں یہ ساری کتابیں پڑھ چکی ہوں لیکن میں ان کا ایک لفظ بھی نہیں سمجھ سکتی۔''۱۰

اب وہ ایک ایسی نفسیاتی مریضہ بن چکی ہے جو کبھی فلسفیانہ انداز میں باتیں کرتی ہے تو کبھی بالکل پانچ سال کی بچی کی طرح حرکتیں کرنے لگتی ہے۔ کبھی بچوں کی طرح رونا شروع کر دیتی ہے تو کبھی کتے کے بچے کو اپنا بچہ کہتی ہے۔ وہ حمید سے کہتی ہے کبھی کبھی مجھے ایسا لگنے لگتا ہے جیسے میں کوئی خواب دیکھ رہی ہوں۔ میری اپنی آواز مجھے اجنبی معلوم ہونے لگتی ہے اور جب حمید کہتا ہے کہ وہ اس کا ذکر ڈاکٹر سلمان سے کرے تو وہ کہتی ہے کہ وہ جانتے ہیں لیکن ''جب وہ مجھ سے کہنے لگتے ہیں کہ تم سو رہی ہو، گہری نیند میں سو رہی ہو تمہاری زندگی گہری ہوتی جا رہی ہے اس وقت میں یہ محسوس کرتی ہوں اور پھر شاید مجھے سچ مچ نیند

آجاتی ہے۔'' (ص-۲۰۵) ڈاکٹر سلمان کی یہ ساری باتیں دراصل معمول کو تنویمی حالت میں کرنے کا ایک طریقہ ہے۔ (اس طریقہ کو ایما یعنی Suggestion کہا جاتا ہے اور جب مریض تنویمی حالت میں پہنچ جاتا ہے تو اس کیفیت کو مابعد تنویم ایما (Post hypnotic suggestion) کہتے ہیں) غرض کہ ساحرہ جب بھی اپنی کوئی الجھن ڈاکٹر سلمان کو بتاتی ہے تو وہ اس کو نیند کی آغوش میں پہنچا دیتا ہے تاکہ سب کچھ بھول جائے۔

ڈاکٹر محمد اسلم پرویز نے اپنی کتاب ''سائنس پارے'' میں شعور کی غفلت کی تین درجات کا ذکر کیا ہے۔ (۱) خفیف نیند (Light hypnosis) اس میں معمول پوری طرح ہوش میں رہتا ہے (۲) گہری نیند (Deep hypnosis) اس میں معمول بے خبر ہوتا ہے اور جاگنے کے بعد اسے کچھ یاد نہیں رہتا (۳) تنویمی سکتہ (Hypnotic coma) اس میں معمول گہری نیند میں سوتا ہے نہ تو اسے کچھ یاد رہتا ہے اور نہ بعد میں اسے کچھ یاد دلایا جاسکتا ہے۔

ساحرہ کی دماغی حالت کو دیکھتے ہوئے ہم اس کو اسی آخری تنویمی سکتہ کے زمرے میں رکھ سکتے ہیں۔ بہرحال اس کی حالت اب اس انتہا کو پہنچ چکی ہے کہ وہ عالم بیداری میں بھی خواب کی کیفیت میں چلی جاتی ہے۔ حمید سے اس کو انسیت ہے تاہم اس محبت میں وہ عجیب وغریب خواہشیں کرتی ہے وہ اس سے کہتی ہے:

> ''کاش تم ایک ننھے سے بچے ہوتے، میں تمہیں تھپک تھپک کر سلاتی، تمہارے لیے ننھے ننھے سوئیٹر بنتی، ننھے ننھے کپڑے...... چھوٹی سی قمیص...... ننھی سی نیکر'' اس کی آنکھیں پھر ویسی ہی ہوگئی تھیں جیسے بیداری میں خواب دیکھ رہی ہو۔''[۱۱]

فرائڈ کے مطابق انسانی ذہن کے تین طبقے ہیں، شعور، لاشعور، تحت الشعور۔ اس کے نزدیک ان اقسام میں لاشعور کو فوقیت حاصل ہے جو تمام تر دبی کچلی جبلتوں کا مخزن ہے۔ انسان اپنی جس خواہش کو دبا لیتا ہے وہ اس کے لاشعور کا حصہ بن جاتی ہے اور پھر وہ غیر ارادی اور لاشعوری طور پر اپنی اس دبی ہوئی خواہش کی تکمیل کرتا ہے۔ مجرد آدمی کا جانوروں

کو پالنا اور ان سے بالکل انسانوں کی طرح محبت کرنا اور خیال رکھنا اسی کا نتیجہ ہے۔ اس رویے سے ایک غیر شادی شدہ آدمی اپنی زندگی کے خلا کو پر کرتا ہے۔ ناول ''اشاروں کا شکار'' کی عورت ''لیڈی پرکاش'' اپنے گھر میں ایک ''چمپانزی'' کے ساتھ رہتی ہے۔ وہ اس سے اس طرح محبت کرتی اور خیال رکھتی ہے جیسے وہ اس کا محبوب ہو۔ حتّٰی کہ جب وہ مرتا ہے تو پھوٹ پھوٹ کر روتی ہے۔

غرض یہ کہ جاسوسی ادب میں ابن صفی کی حیثیت ایک Legend کی ہے۔ انسان ایک کمزور اور نازک مخلوق ہے لہٰذا ذرا سی بے توجہی سے ہزاروں نفسیاتی الجھنوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ انھوں نے اپنے کرداروں کی انہی الجھن کے اسباب وعوامل کو سمجھنے کی کوشش کی۔ ان کے یہ کردار مزید غور وفکر کے متقاضی ہیں۔ اس تاثر کا ذکر شاید بے محل نہ ہو کہ نفسیات پر گہری اور باریک نظر ہی ان کے ناولوں کو فکری بلندی عطا کرتی ہے۔

☆☆

حواشی:

1) Sigmund Freud "Beyond the pleasure principle" Dover thrift Editions General Editor : MARY CAROLYN WALDREP EDITOR of this Volum : JM MILLER The Dover edition First published in 2015, page "53"

۲- ابن صفی ''پتھر کی چیخ'' (فریدی حمید سیریز) مشمولہ چیختی چٹانیں ص ۱۳۱، ۲۰۰۶ء

۳- ایضاً ص ۸۹-۹۰

۴- ابن صفی۔ ناول بے گناہ مجرم مشمولہ چیختی چٹانیں ص ۲۰۵۔ نومبر ۲۰۰۶ء

5) The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud translated from the German

under the General editorship of James Stachey volum XIX (1923-1925) the Ego and the Id and other works page.161

٦- ناول، جہنم کا شعلہ (فریدی حمید سیریز) ص ۲۴۷- مارچ ۲۰۰۹ء

٧- ناول، ڈیڑھ متوالے (عمران سیریز) ص ۱۶۱ ستمبر ۲۰۰۷ء

٨- ناول، پیاسا سمندر (عمران سیریز) ص ۶۷-۶۸، مشمولہ ''فریبی مسیحا'' ۲۰۰۶ء

٩- ساجدہ زیدی مضمون۔ فرائڈ کا نظریۂ شخصیت بلحاظ تحلیل نفسی، مشمولہ فرائڈی تناظر، ترتیب کار، تہذیب صدیقی، ص ۱۴۶، مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، دہلی، ۲۰۱۲ء

١٠- ناول جہنم کا شعلہ، شعلہ سیریز ص ۲۶۷

١١- ایضاً ص ۲۷۷-۲۷۸۔

سائنس فکشن کی تخیّلاتی اڑان ——اورابن صفی

سائنس فکشن ادب کی ایک ایسی صنف ہے جس کی بنیاد سائنسی تصورات و نظریات پر قائم ہے۔اس میں سائنس کے طریقۂ کار کو اپناتے ہوئے ایسی کہانی تشکیل دی جاتی ہے جو حقیقی بھی ہوسکتی ہے اور تخیلی بھی۔ یہ مستقبل میں ہونے والی سائنسی ایجادات اور سماج پر پڑنے والے اثرات سے متعلق ہوتا ہے۔اس صنف کے ضمن میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ، سائنس اور ادب جیسی دو متضاد موضوع کے درمیان بنی دوری اور خلیج کو ختم کرتا ہے۔

Encyclopedia Britanica میں سائنس فکشن کی تعریف یوں ہے:

"A form of fiction that deals primarily with the impact of actual or imagined science upon society or individuals." ؎۱

(''کہانی کی ایک قسم جو خصوصاً سماج یا فرد پر سائنس کے حقیقی یا تخیلاتی اثرات سے متعلق ہو۔'')

Oxford Advanced Learner's Dictionary میں سائنس فکشن کی تعریف یوں درج ہے:

"A type of book, film/movie etc. that is based on imagined scientific discoveries of the future, and often deals with space travel and

life on other planets." ۲

انسان نے جب سے اس دنیا میں قدم رکھا، روز اوّل سے ہی آسمان، زمین، سورج، چاند، ستارے، دریا، پہاڑ وغیرہ کو دیکھ کر سوالات اٹھائے۔ یہ سب کیوں ہیں؟ کیسے ہیں؟ کیا ہیں؟ وغیرہ۔ سائنس نے اپنے تخیل اور تجربے سے انہیں سوالوں کے جواب ڈھونڈنے کی کوشش کی۔ چونکہ ادب میں دو اور دو چار والا فارمولا نہیں اپنایا جاتا لہٰذا اس میں کیوں ہے؟ کا سوال قائم نہیں کر سکتے۔ البتہ ایک ادیب اپنے غور وفکر، مشاہدہ اور تخیل کی پرواز سے ایسے انکشافات کرتا ہے جس تک سائنس کو پہنچنے میں سالہا سال لگ جاتے ہیں۔ مثلاً یہ Jules Verne جیسے ادیب کا تخیل ہی تھا جس نے حقیقت میں انسان کے چاند پر پہنچنے سے قبل اپنے ناول کے ہیرو کو چاند پر پہنچا دیا تھا۔ فرینچ زبان میں لکھا ہوا یہ ناول 1865 میں منظر عام پر آیا اور اس کا انگریزی ترجمہ From the Earth to Moon کے نام سے ہوا۔ جبکہ چاند پر پہنچنے والا دنیا کا پہلا انسان 1966 میں گیا۔ ناول کا سب سے اہم اور خاص نقطہ یہ ہے کہ اس میں ہیرو کو چاند تک پہنچنے میں جن مشکلات کا سامنا کرنا پڑا وہی ساری پریشانیاں ان خلابازوں کو پیش آئیں جو حقیقت میں چاند پر گئے۔ نیز اس میں بعض ایسے انکشافات کی جانب توجّہ مبذول کرائی گئی ہے جو حقیقت کے بالکل قریب ہے، وہ یہ کہ فضا سے نکلتے ہی ہر چیز بے وزن ہو جاتی ہے اور اس پر زمین کی کشش کام نہیں کرتی ہے۔

یوں تو سائنس فکشن مستقبل میں ظہور پزیر ہونے والی سائنسی ایجادات کے ممکنات کا نام ہے لیکن یہ بات بھی پیش نظر رہے کہ مصنف اگر اپنی بات کو ٹھوس سائنسی طریقے سے پیش کرتا ہے تو بھلے ہی وہ مستقبل میں حقیقت کا روپ نہ لے سائنس فکشن ہی کہلائے گا۔ مثلاً H.G. Wells کا ناول The Invisible Man کا ہیرو اپنے آپ کو غائب النظر کرنے کے لیے چند سائنسی تجربے اپنا کر اپنے جسم کے تمام خلیوں (Cells) کو Transparent کر لیتا ہے۔ باوجود اس کے کہ آج تک کوئی انسان اپنے آپ کو غائب نہیں کر سکا ہے اس ناول کو سائنس فکشن کے زمرے میں رکھا جائے گا۔ اور سبب یہ ہے کہ اس کا ہیرو محمد حسین جاہ اور احمد حسین قمر کے داستان ''طلسم ہوش ربا'' کے کردار عمرو کی طرح

چادر لپیٹ کر یا پھر Harry Potter کی طرح چوغہ پہن کر غائب النظر نہیں ہوتا بلکہ وہ اپنے مقصد کے لیے سائنسی طریقے اپناتا ہے۔ دراصل سائنس فکشن اور Fantasy میں یہی فرق ہے کہ Fantasy میں سارا کھیل جادو کا ہوتا ہے۔ یہاں کسی بھی عجیب وغریب بات کے لیے کوئی جواز نہیں ہوتا۔ جن، پریاں، اسم اعظم، یہ سب طلسمی کہانیوں اور داستانوں کے موضوعات ہیں جن پر یقین کرنا مشکل ہوتا ہے۔

"Isaac Asimov was a famous science fiction writer. He once said that science fiction is possible but fantasy is not." ۳

سائنس فکشن نگار کی سوچ ہمیشہ ''کیا ہوگا اگر..........؟'' پر قائم ہوتی ہے مثلاً سورج نکلنا بند کر دے تو لوگوں کی زندگی میں کیا تبدیلی آئے گی؟ زمین گردش کرنا بند کر دے تو کائنات کا کیا حال ہوگا؟ غرض کہ سورج کی حدت بڑھ جانا، زمین کا درجۂ حرارت بڑھ جانا، مشینوں کا انسانوں کی طرح عمل وحرکت کرنا، انسانوں کا پرندوں کی طرح آسمان میں اڑنے لگ جانا، اڑن طشتریاں، مصنوعی سیارے، ٹائم مشین، کلوننگ (Cloning)، یادداشت ختم کر دینا، روبوٹ، سائبر جرائم، جسم کی منتقلی وغیرہ سائنس فکشن کے اہم موضوعات ہیں۔ ادب کی اصناف میں اس صنف کی اہمیت اس وجہ سے ہے کیونکہ یہ ہمیں آنے والے کل کی جھلک دکھاتا ہے، مزید برآں مستقبل کے اچھے اور برے ہونے کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ محض یہی نہیں بلکہ کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ سائنسداں سائنسی ناولوں کی مدد سے تجربات کرتے ہیں۔ مثلاً۔ ''ڈبلو اسپالٹ ہولز''، H.G.Wells کے ناول The Invisible Man کو بنیاد بنا کر مردہ جانوروں کے اعضاء کو غائب کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

سائنس فکشن کے آثار سب سے پہلے دوسری صدی عیسوی کے شاہی مصنف Lucian of Samosata کی یونانی زبان میں تحریر کی گئی تصنیف True History میں دکھائی دیتا ہے جس میں Aliens، خلائی سفر اور سیاروں کے درمیان جنگوں کا ذکر ہے۔ ۴

البتہ پہلا حقیقی سائنس فکشن نگار Jules Verne (1828-1905) ہے جس کو Father of Science Fiction کہا جاتا ہے اس نے 55 سائنس فکشن ناول لکھے۔ دوسرا ناول نگار H.G.Wells ہے جس کا پہلا سائنس فکشن ناول The Time Machine (1895) ہے۔

یہ سچ ہے کہ مغربی زبانوں جیسے جرمنی، انگریزی، فرانسیسی اور روسی کے بالمقابل اردو میں سائنس فکشن لکھنے والوں کی کمی رہی ہے۔ لیکن اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں کہ چند ہی ادیبوں نے مل کر اس کمی کو پورا کر دیا ہے۔ جیسے اظہار اثر، ابن صفی، مظہر کلیم، اشفاق احمد، منشی ندیم صہبائی، اکرم الہ آبادی وغیرہ کے نام اس ضمن میں اہمیت کے حامل ہیں۔ اور یہ کہنا بھی غلط نہیں ہوگا کہ اردو میں Pure Science Fiction (خالص سائنس فکشن) کی سرے سے کمی رہی ہے۔ ابن صفی جیسے مقبول ترین ناول نگار نے بھی جاسوسی پلاٹ میں سائنس فکشن کی آمیزش کے ساتھ لکھا ہے۔ اسی لیے ان کے ناولوں کو جاسوسی سائنس فکشن کہا جاتا ہے۔ دراصل ابن صفی ہی اس نوع کی کہانیوں کے موجد ہیں۔ Spy-science-fic میں ایسے پاگل اور سنکی سائنسداں ہوتے ہیں جو اپنی نت نئی ایجادات کے ذریعے پوری دنیا پر قابض ہونا چاہتے ہیں۔ یہ ہزاروں انسانوں کو اپنے تجربات کا نشانہ بنا کر مار ڈالتے ہیں۔ ان کے پاس عجیب وغریب ہتھیار اور مشینیں ہوتی ہیں جن کا حقیقت میں کوئی وجود نہیں ہوتا (ہاں یہ ممکن ہے کہ یہ ہتھیار اور gadgets مستقبل میں حقیقت کا روپ دھار لیں) آخر میں ناول کا ہیرو اپنی نت نئی تراکیب اور محنت سے ان جرائم پیشہ افراد کو روکتا ہے اور ان کی تمام تر مشینوں کو نیست ونابود کر دیتا ہے۔

جاسوسی ادب میں ابن صفی کی مقبولیت کا سب سے بڑا راز یہ ہے کہ انھوں نے روایت سے ہٹ کر اپنی ایک الگ راہ نکالی۔ وہ اپنے ناولوں میں سنسنی خیزی اور طلسماتی کائنات کا ماحول نہیں بناتے بلکہ سائنسی انکشافات وایجادات سے جرائم کی دنیا کا پردہ فاش کرتے ہیں۔ انھوں نے اپنے ناولوں کے موضوع، مواد، زبان و بیان، اسلوب اور شگفتہ تحریروں اور برجستہ محاوروں سے لاکھوں کی تعداد میں اردو پڑھنے والے پیدا کیے۔

۲۶ سال کی عمر میں جاسوسی ناول نگار کی حیثیت سے مشہور ہونے والے اس ناول نگار نے ۲۴۵ ناول لکھے جس میں سے ۱۲۵ جاسوسی دنیا سیریز کے ناول ہیں اور ۱۲۰ عمران سیریز کے اور ان میں سے کم از کم ۷۰ ناولوں کو سائنس فکشن ناول کہا جا سکتا ہے۔

''موت کی آندھی'' (۱۹۵۳ء) ان کا پہلا سائنسی فکشن ناول ہے جس میں جرمنی کا مشہور سائنسداں ویلیمن (جو ہٹلر کی موت کے بعد پُراسرار طریقے پر غائب ہو گیا تھا) ایک ویرانے میں تباہ کن ہتھیار بنانے کا تجربہ کرتا ہے۔ اس نے کلب الشیاطین علاقے کے چٹان میں ایک ایسا بھیانک کتا بنایا ہے جس کے منہ سے شعائیں نکلتیں ہیں اور وہ اپنے اطراف میں بسنے والوں کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے اس نے چٹان میں ایسی مشین لگا رکھی ہے جس میں ساحلی علاقہ صاف نظر آتا ہے۔ نیز ساحل پر لوہے کے آدمی ٹہلتے جو کسی بھی آس پاس بھٹکنے والے انسان کو چیر کر رکھ دیتے ہیں۔ ان آدمیوں کو سائنسداں مشین سے کنٹرول کرتے ہیں۔ ابن صفی کا مشہور زمانہ کردار کرنل فریدی اپنی کدوکاوش اور ذہانت سے یہ پتہ لگا لیتا ہے کہ کتّے کے منہ سے نکلنے والی یہ شعائیں ریشمی لباس پر اثر نہیں کرتیں اور پھر یہیں سے ان کی بربادی کے دروازے کھل جاتے ہیں۔ بنیادی نکتے کی بات یہ ہے کہ ابن صفی نے اس ناول میں فولادی انسان کا تصور پیش کیا ہے۔ یوں تو Robot سے ملتی جلتی لوہے کے آدمیوں کا تصور کافی پہلے سے چلا آ رہا ہے لیکن باقاعدہ طور پر سب سے پہلا digital اور programmed روبوٹ ۱۹۵۴ء میں George Devol نے ایجاد کیا۔

بوڑھا سائنسداں اپنے بنائے ہوئے فولادی آدمیوں کے ضمن میں فریدی سے کہتا ہے۔

> ''یہ آدمی اسی اسکیم کے تحت بنے تھے جس کے تحت جرمنی کے مشہور اورخودبخود اڑنے والے بم اور ہوائی جہاز بنائے گئے تھے۔ ان میں ریڈیائی طریقوں سے قوت عمل پیدا کی جاتی تھی لیکن افسوس کہ یہ اب بیکار ہو چکے ہیں۔'' [۵]

ناول ''طوفان کا اغوا'' میں بھی فولادی آدمی کا تصور پیش کیا گیا ہے جسے چند

بدمعاش دور بیٹھ کر کنڑول کرتے ہیں۔ابن صفی کے ایک دوسرے ناول ''برف کے بھوت''
میں ڈاکٹر سڈلر نامی آدمی اپنی حیرت انگیز اور خطرناک ایجادات کے ذریعے پوری دنیا میں
اپنی طاقت کالوہا منوانا چاہتا ہے۔وہ اب تک نہ جانے کتنے انسانوں کواپنے تجربات کانشانہ
بنا چکا ہے۔جوکوئی بھی اس کے کام میں رکاوٹ بنتا ہے ان کو وہ بے رحمی سے مار دیتا ہے۔
دراصل اس کے مارنے کے طریقے میں ہی اس کی ایجاد چھپی ہوئی ہے۔اس نے برف کے
بھوت بنا کر لوگوں کے دلوں میں خوف پیدا کر دیا تا کہ کوئی اس کے لیبوریٹری تک نہ پہنچ
سکے۔وہ کہتا ہے:

''میری ایجاد دیکھو! لوگوں نے بم بنائے جن کے پھٹنے سے درجہ
حرارت بڑھ جائے گا اور میں جو ایجاد کر رہا ہوں اس سے درجۂ
حرارت نقطہ انجماد پر پہنچ جائے گا۔ ہر چیز جم جائے گی۔ چلتے ہوئے
آدمیوں کا خون بند ہوجائے گا۔ ان کی رگیں پھٹ جائیں گی۔
مرنے میں صرف چند سیکنڈ لگیں گے۔'' ۶

آج انسان اپنی ایجادات میں اتنا آگے آ چکا ہے کہ اب ایٹم بم اور ہائیڈروجن
بم، حیرت انگیز شئے نہیں رہیں۔اتنی ترقی ہوچکی ہے کہ تنسیل (Cloning) کے ذریعے
جانور بھی بنالیے گئے۔کہا جاتا ہے کہ اب تک ایک بھیڑ اور دو بندر تخلیق کیے جا چکے ہیں
(اس میں کسی بھی جاندار کی تولید کے لیے غیر جنسی (asexual) تولید کا سہارا لیا جاتا
ہے۔) قصہ کہانیوں کے قاری کوکلوننگ بھی اچنبھے میں نہیں ڈال سکی کیونکہ اس موضوع پر
کہانیاں لکھی جا چکی ہیں۔ ہاں یہ ہوسکتا ہے کہ مستقبل میں انسان اتنی ترقی کر لے کہ بھیڑ
بندروں کی طرح اپنی مرضی کے مطابق انسان بنانا شروع کردے لیکن حقیقت میں ابھی ایسا
نہیں ہوا ہے۔جبکہ ابن صفی کے ناول ''خطرناک لاشیں''میں ایک سائنسداں دل کی دھڑکن
بند ہونے کے سبب مرنے والے انسانوں کے دماغ شفاف کر کے انھیں ازسرنو زندہ کر دیتا
ہے۔نئی زندگی پانے والے یہ انسان اپنا ماضی بھلا کر بالکل ایک نئی شخصیت کے طور پر جنم
لیتے ہیں۔اپنے اس تجربے کے ذریعے وہ برے انسانوں کو اچھے انسانوں میں تبدیل کرنا

چاہتا ہے۔اسی طرح ناول ''جنگل کی آگ'' میں جیرالڈ شاستری جیسے سائنسداں نے قوت
حیات ونمو پر قابو پالیا ہے۔ جیرالڈ اور اس کے ساتھیوں نے ایسی مشینیں ایجاد کی ہیں جس
میں وہ انسانوں کو بن مانس میں تبدیل کر دیتے ہیں۔اس میں دو لنگڑے آدمیوں کو مشین کے
ایک بہت بڑے رولر میں ڈالا جاتا ہے اور پھر دوسری مشین کا رولر کھول کر ایک بندر ڈالتے
ہیں۔ان آدمیوں کے جسموں کا بہترین حصہ بن مانسوں کا جزو بدن ہوجاتا ہے اور ان کا
فضلہ کولتار کی شکل میں باہر آجاتا ہے اور پھر یہ تینوں مل کر ایک بھیانک اور طاقت ور جانور کی
شکل اختیار کر لیتے ہیں۔

جیرالڈ فریدی سے کہتا ہے:

''ہم اپنے مطالعے میں جدید ترین ہیں۔ہم نے قوت حیات ونمو پر
قابو پالیا ہے۔مسٹر حمید کے کاندھوں پر رینگتی ہوئی چوہیا منٹوں میں
خرگوش کے برابر ہوسکتی ہے.......... ہمارے پاس ایک نہیں درجنوں
ایسی ایجادات ہیں جیرالڈ نے کہا دور کیوں جاؤ اسی کمرے کو لے لو
جس میں تم مقیم ہو۔کیا تم یہ کہہ سکتے ہو کہ تم کسی زمین دوز کمرے میں
بیٹھے ہو۔ یہاں نہ کوئی کھڑکی ہے اور نہ کوئی روشندان پھر بھی تمہیں
گھٹن نہیں محسوس ہوتی۔'' ۷

فریدی جیرالڈ کے ان ایجادات سے متحیر تھا کیونکہ واقعی اسے اس کمرے میں گھٹن
محسوس نہیں ہورہی تھی کیونکہ اس نے ننھے منے مصنوعی سورج بنا رکھے تھے اور اس کا یہ دعویٰ
تھا کہ ان کی روشنی اور حرارت میں وہ ساری نیچرل خوبیاں موجود ہیں جو قوت حیات ونمو کے
لیے ضروری ہیں۔

ابن صفی نے اپنے تخیل سے ''زیرولینڈ'' جیسے عجیب وغریب ملک کا تصور پیش کیا
جو بہت ترقی یافتہ ہے اور دنیا کے کسی بھی نقشے میں موجود نہیں ہے۔اس کے باشندے اپنی
ترقی اور ایجادات کے ذریعے پوری دنیا پر قابض ہونا چاہتے ہیں۔ یہاں ایسے پرندے
پائے جاتے ہیں جن کی آنکھوں میں کیمرہ فٹ ہوتا ہے۔ یہ ایسی اڑن طشتریاں استعمال

کرتے ہیں جنہیں دوسرے ممالک کے لوگ راڈار اسکرینوں پر نہیں دیکھ پاتے اور دھوکے میں ان کو Aliens سمجھ بیٹھتے ہیں۔ ان لوگوں کے پاس ایسے آلے ہیں جو گولیوں کا رخ بدل دیتے ہیں۔ اس ملک کی سربراہ ایک حسین اور خطرناک عورت ''تھریسیا بمبل بی آف بوہیما'' ہے جو اپنے شاطر اور چالباز دماغ سے عمران جیسے جینئس آدمی کے چھکے چھڑا دیتی ہے۔ ابن صفی نے ''زیرولینڈ سیریز'' ناولوں میں الیکٹروگیس جیسی نئی چیز سے متعارف کرایا جس کی کرنیں ہر چیز کو جلا کر بھسم کر دیتی ہیں۔ نیز ناول میں تھریسیا کے ہاتھوں میں جو لیزر گن دکھائی دیتا ہے وہ بھی اسی کی ایک قسم ہے جس کے سہارے وہ کہیں سے بھی فرار ہو جاتی ہے۔ لیزر شعائیں یا الیکٹروگیس جیسی چیز ابن صفی کے ناولوں میں اس وقت دکھائی دیتی ہے جب ان کا مکمل وجود نہیں ہوا تھا یعنی یہ سب ابھی اپنے تجرباتی مراحل میں تھیں۔ بعد میں سائنس دانوں نے لیزر (Laser) (Light amplification by stimulated emission of radiation) (تضخیم روشنی بہ تہیجی اشہار شعاع) کے مکمل ایجاد سے اس خواب کو حقیقت میں بدل دیا۔

''لیزر ایک ایسا بصری منبع ہوتا ہے جو فوٹونز کا ایک ہم بستہ Coherent ستون خارج کرتا ہے''۔ ۸

سب سے پہلا لیزر Theodore H Maiman نے 1960 میں بنایا۔ اس کی مدد سے سخت سے سخت چیز کو آسانی سے کاٹا جا سکتا ہے۔ دور تک پھیلے ہوئے جنگلات ان شعاؤں کی مدد سے کٹ سکتے ہیں۔ جنگوں میں ان کی مدد سے جہاز اور میزائل اڑایا جاتا ہے۔ چونکہ لیزر شعاع کسی بھی مادّے کے ایٹم سے اور کسی بھی رنگ کی بنائی جا سکتی ہے لہٰذا سائنسدانوں کے لیے اس کا حصول مشکل نہیں رہا اور وہ بہت جلد حسب منشا لیزر بنانے میں کامیاب ہو گئے۔ یہی وجہ ہے کہ اب اس کا استعمال ہزاروں کاموں کے لیے ہونے لگا ہے۔ مثلاً Barcode Scanners، Optical Disk Drives، Laser Printers حتّٰی کہ علاج و معالجے کے لیے بھی اس کا استعمال ہونے لگا ہے۔ مثلاً Laser Surgery وغیرہ۔

اسی طرح شعلہ سیریز (پہلا شعلہ، دوسرا شعلہ، تیسرا شعلہ، جہنم کا شعلہ) کے ناولوں میں تباہی مچانے والوں کے پاس ایسی مشینیں ہیں جو چٹانوں کو لاوا بنا دیتی ہیں۔ ان ناولوں میں ایسی کرنوں کا بھی استعمال ہے جن سے محض چمڑے کا لبادہ اوڑھ کر ہی بچا جا سکتا ہے۔

اس ضمن میں اقتباس ملاحظہ ہو۔

''ایک عجیب وغریب مشین جو پتھر کو اس طرح تراشتی چلی جاتی ہے جیسے موم کے ڈھیر سے تار گزرتا چلا جائے۔ اس کی شکل زمین کھودنے اور برابر کرنے والی آہنی گاڑی کی سی تھی لیکن اس میں لگا ہوا طویل اور دھاردار پھل انگارے کی طرح دہک رہا تھا۔ جب وہ پتھر پر لگتا تو آگے کی سرخی سفیدی میں تبدیل ہو جاتی اور پھر وہ پتھر میں دھنستا چلا جاتا۔'' ۹

باقی تمام ایجادات کے مثل سائنسدانوں نے دوربین ایجاد کی جس سے ہم اپنے سے کئی میل کے فاصلے کی چیزیں دیکھنے میں کامیاب ہو گئے لیکن اس دوربین سے ہم فلکی اجسام کی انھیں چیزوں کو دیکھ سکتے تھے جو روشنی خارج کرتی ہوں۔ دیگر شعائیں خارج کرنے والی چیزوں کو دیکھنے سے قاصر تھے۔ ۱۸۸۷ء میں ہرٹز (Hertz) نامی ایک سائنسداں نے ریڈیائی لہریں دریافت کر کے اس کمی کو پورا کر دیا۔ اس طرح ریڈیائی دوربین ایجاد ہوئی اور اس کی مدد سے خلا میں کئی اہم چیزوں کی دریافت ہوئی۔ ابن صفی کے ''ہمبگ دی گریٹ'' سیریز کے تین ناولوں دلچسپ حادثہ، بے آواز سیارہ، ڈیڑھ متوالے میں ایک ڈاکٹر داور نامی سائنسداں ہیں۔ ان کے پاس ایسا ٹیلی اسکوپ کیمرہ ہے جس کی مدد سے وہ چاند کے کرّے کی فضا تک کی تصویریں لے سکتے ہیں۔ یہ ایسا کیمرہ ہے جس کو سائنس بھی ابھی تک دریافت نہیں کر سکی ہے۔ ناول میں اس کی مدد سے انھوں نے بے آواز مصنوعی سیارے کی دریافت کی تھی جس کا سگنل صرف اسی ملک کے لوگ ہی پکڑ سکتے تھے کیونکہ باقی دنیا کے لیے وہ سیارہ بے آواز تھا۔

دنیا کا پہلا مصنوعی سیارہ Sputnik-1 سوویت یونین نے ۱۹۵۷ء میں ایجاد کیا۔ جب سے ہزاروں کی تعداد میں مصنوعی سیارے آئے اور ان سے ہر طرح کا کام لیا گیا مثلاً ٹیلی ویژن، ریڈیو وغیرہ کے پروگرام دور دور تک کے علاقوں میں نشر کیا گیا اور سمندر، پانی کے ذخائر، دور تک پھیلے ہوئے جنگلات اور قدرتی وسائل کا جائزہ لیا گیا۔

ابن صفی کے ناول ''پیاسا سمندر'' میں مصنوعی سیاروں کے متعلق عجیب وغریب ایجادات سامنے آتی ہیں جن کا حقیقی دنیا میں کوئی وجود نہیں۔ یہ پورا ناول ڈاکٹر داور کے سائنسی تجربات سے پُر ہے۔ وہ سمندر سے ایٹمی توانائی حاصل کر کے اب تک کئی تجربات کر چکے ہیں۔ اسی باعث ''زیرولینڈ'' ان کا دشمن بن چکا ہے۔ یہاں کے باشندے ان کی بہت سی چیزیں چرانا چاہتے ہیں کیونکہ انہیں ڈر ہے کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ ڈاکٹر داور ان سے آگے نکل جائیں۔ ناول میں ہر ملک مصنوعی سیاروں کے ذریعے ایک دوسرے پر سبقت لے جانا چاہتا ہے لیکن ایک دن زیرولینڈ کا سیارہ ناقابل یقین بلندیوں تک پہنچ جاتا ہے اور فضا میں ایسا چمکدار لکیر بناتا ہے جس کی وجہ سے ایک دوسرے ملک کا سیارہ ٹکڑے ٹکڑے ہو کر بکھر جاتا ہے۔

لکیروں کے متعلق ڈاکٹر داور عمران کو بتاتے ہیں:

> ''تم نہیں سمجھ سکتے! ڈاکٹر نے بھرائی ہوئی آواز میں کہا۔ وہ لکیریں اب بھی وہیں قائم ہیں اور نہ جانے کب تک قائم رہیں! ویسے ان لکیروں میں اب چمک باقی نہیں رہی۔ وہ اب دھوکے کی ٹٹی ہیں۔ اگر تم اتنی بلندی پر پرواز کرنے والے کسی جہاز میں بیٹھ کر جاؤ تو صحیح سلامت واپس نہ آسکو گے جہاز کے پرخچے اڑ جائیں گے۔'' [۱۰]

غرضیکہ ابن صفی محض Spy-fic کے موجد نہیں تھے بلکہ وہ اپنے ناولوں کے ذریعے ''سائنس فکشن'' خواص کے ساتھ ہی عوام تک پہنچانے کا سبب بنے۔ وہ جس وقت لکھ رہے تھے اس وقت چونکہ پاپولر ادب کے پڑھنے کا بہت رواج تھا۔ لہٰذا یہ ناول ہاتھوں ہاتھ بکتے تھے لیکن آج ٹی وی کے دور میں لوگ کتابیں پڑھنا بھول گئے۔ اگر آج پاپولر ادب کا رواج ہوتا تو اردو میں سائنس فکشن لکھنے والوں کی کمی نہیں ہوتی کیونکہ آج سائنس کا دور ہے اور نئی

نسل بہت تیزی کے ساتھ سائنس کی جانب بڑھ رہی ہے۔ اس لیے عین ممکن تھا کہ سائنس کے ساتھ سائنس فکشن بھی ترقی کرتا لیکن افسوس اب نہ ابن صفی رہے اور نہ ہی پاپولر ادب کے قاری۔

☆☆

حواشی

۱۔ www.britanica.com

۲۔ Oxford Advanced Learner's Dictionary, 6th Edition, 2000

۳۔ https://en.n.wikipedia.org

۴۔ http://ilen.m.wikipedia.org

۵۔ ابن صفی، ناول موت کی آندھی (فریدی۔حمید سیریز)، ص ۲۸۱، نومبر ۱۹۹۳ء

۶۔ ابن صفی، ناول برف کے بھوت (فریدی۔حمید سیریز)، ص ۱۱۲۔۱۱۳، اگست ۲۰۰۸ء

۷۔ ابن صفی، ناول جنگل کی آگ، ص ۱۱۱، جنوری ۲۰۰۸ء

۸۔ http://en.m wikipedia.org

۹۔ ابن صفی، ناول ناول جہنم کا شعلہ (فریدی۔حمید سیریز)، ص ۱۱۸، مارچ ۲۰۰۹ء

۱۰۔ ابن صفی، ناول پیاسا سمندر، ص ۱۴۰

کشمیری لال ذاکر — ایک عظیم فنکار

پچھلے کچھ دنوں سے اردو طبقے میں سوگواری کا ماحول ہے۔ کیونکہ عظیم سے عظیم ادیب و شاعر ہم سے رخصت ہو گئے۔ انتظار حسین، عابد سہیل، ندا فاضلی، زبیر رضوی، جوگندر پال، محی الدین نواب وغیرہ کا غم ابھی تازہ تھا کہ معتبر اور عالمی شہرت یافتہ ادیب و شاعر کشمیری لال ذاکر بھی ۹۷رسال کی عمر میں ۳۱راگست ۲۰۱۶ء کو اس دنیا سے کوچ کر گئے۔

یوں تو رسالہ ''فن اور شخصیت'' (اکتوبر۱۹۹۴ء) میں پچاس سال پورے ہونے پر اور رسالہ ''عالمی اردو ادب'' (اپریل ۲۰۰۹ء) میں ۹۰ سال مکمل ہونے پر کشمیری لال ذاکر پر ایک خاص گوشہ نکالا گیا جس سے ہمیں کافی معلومات حاصل ہوتی ہیں۔لیکن آج جب وہ رخصت ہو چکے ہیں تو اردو داں طبقے پر یہ ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ ان پر سمینار کرائیں اور یادگار مجلّہ پیش کریں۔

ہمہ جہت شخصیت کے مالک کشمیری لال ذاکر نے ادب کی مختلف اصناف میں اپنی ادبی صلاحیت کے جوہر دکھائے ہیں۔ گرچہ انھوں نے ناول، افسانے، شاعری، صحافت، خاکہ نگاری، رپورتاژ اور سفرنامے بھی لکھے تاہم ان کی شہرت ناولوں اور افسانوں کی وجہ سے ہے۔ پہلی غزل ''ادبی دنیا'' (لاہور۔۱۹۴۰ء) میں شائع ہوئی اور پہلی کہانی ''الگ الگ راستے'' ہمایوں (لاہور۔۱۹۴۳ء) میں چھپی۔

ذاکر صاحب کی تحریروں میں سب سے پہلے ان کا ناول ''ہارے ہوئے لشکر کا

آخری سپاہی'' میرے ہاتھ آیا۔ اس کے مطالعے کے بعد میں اس کی زبان، انداز بیان، سرجو اور آنند کے کردار سے اتنی متاثر ہوئی کہ میں نے اس کے بعد ان کے وہ تمام ناول پڑھ لئے جو مجھے دستیاب ہوئے۔ ناول کی مرکزی کردار ''سرجو'' ہارے ہوئے لشکر کی ایک ایسی سپاہی ہے جو آخر وقت تک اپنی جنگ جاری رکھتی ہے۔ یہ ایک ایسی جنگ تھی جو شاید کبھی نہیں جیتی جا سکتی تھی۔ یہ لڑائی صرف سماج میں ہونے والی ناانصافی، بے حسی، ظلم اور بربریت کے خلاف نہیں تھی بلکہ یہ لڑائی اپنے آپ سے، اپنے ماحول سے، اپنے گھر کے لوگوں سے، اپنے ضمیر سے اپنی آتما اور سنسکاروں سے بھی تھی۔ کشمیری لال ذاکر ناول کے دیباچہ ''محاذ ایک ہی ہے'' میں رقم طراز ہیں:

> ''میرا یہ وشواس ہے کہ جب تک لشکر کا آخری سپاہی زندہ ہے، منفی قوتوں کے خلاف یہ جنگ جاری رہے گی کہ اسی میں بنی نوع انسان کی سلامتی مضمر ہے۔''[1]

ذاکر صاحب کی تحریروں کی سب سے اہم خصوصیت ان کی زبان ہے۔ دھیما دھیما، ٹھہرا ہوا، لہجہ دلکشی، نرماہٹ اور تاثر سے ایسا بھرپور ہوتا ہے جو ایک الگ ہی دنیا میں لے جاتا ہے۔ نیز ان کی کہانیوں میں واقعہ سے زیادہ کردار اپنی جانب مائل کرتے ہیں۔ یہ کردار ذہنی لحاظ سے مطمئن نہیں ہیں، یہ ہر وقت کسی بے چینی، کشمکش اور شکست سے دوچار رہتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود وہ ہمت نہیں ہارتے اور یہ اندرونی طاقت اور ہمت وہ اپنے باطن کی دنیا سے حاصل کرتے ہیں، حکومت وقت، سیاست، نعرہ بازی اور کسی طرح کے پروپیگنڈہ کا سہارا نہیں لیتے۔ آنند، سرجو، ارچنا، اجیت کھوسلے، کرماں والی، شیتل، کیرتی، سکھدا وغیرہ اسی نوع کے کردار ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> میں افسانوں، ڈراموں اور ناولوں کے لیے اکثر ایسے ہی کردار چنتا ہوں جو ذہنی لحاظ سے مطمئن نہیں ہوتے، جن کی روحیں بے قرار ہیں، جن کے دماغ میں الجھنیں ہیں، جن کی زندگی شکستوں کا ایک پہاڑ ہے لیکن وہ اس پہاڑ پر کھڑے ہو کر نیچے پھیلے ہوئے فنا کے

بے کنار سمندر میں کود کر جان نہیں گنواتے بلکہ سب سے اونچی چوٹی پر کھڑے ہو کر افق سے طلوع ہوتے ہوئے سورج کو دیکھتے ہیں۔ جس کی کرنیں انھیں زندگی، روشنی اور حرارت کا پیغام دیتی ہیں۔ وہ اس چوٹی سے دھیرے دھیرے نیچے اترتے ہیں۔ فنا کے عظیم سمندر کے پھیلاؤ کو دیکھتے ہیں۔ ان کے اداس ہونٹوں پر ایک مسکراہٹ پھیل جاتی ہے اور وہ ایک بار پھر کسی نئی جدوجہد کا آغاز کر دیتے ہیں۔ اس لیے میرے کردار مرتے کم ہیں۔ زندگی کو موت پر ترجیح دیتے ہیں۔'' ۲

کشمیری لال ذاکر کا اصلی نام کشمیری لال موہن ہے۔ وہ ۱۷/اپریل ۱۹۱۹ء کو بیگا بانیاں ضلع گجرات (پاکستان) میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد گورداس رام اور ان کی والدہ پرمیشوری دیوی ہیں۔ انھوں نے انگریزی میں ایم اے اس کے بعد بی ٹی اور ۱۹۴۲ء میں تعلیم بالغاں اور سوشل ایجوکیشن میں تربیت حاصل کی۔ انھوں نے ''سویرا''، ''فردوس''، ''تعمیر ہریانہ''، ''پاسباں'' اور ''جمنا تٹ'' جیسے رسالوں کی ادارت کی۔ پہلا افسانوی مجموعہ ''جب کشمیر جل رہا تھا'' ۱۹۴۸ء میں منظر عام پر آیا۔ علاوہ ازیں ''اداس شام کے آخری لمحے''، ''ایک کرن روشنی کی''، ''سمندری ہواؤں کا موسم''، ''تجھے ہم ولی سمجھتے''، ''برف۔ دھوپ۔ چنار''، ''چنار چنار چہرے''، ''بیریوں والا فقیر'' وغیرہ ان کے دیگر افسانوی مجموعے ہیں۔ انھوں نے تقریباً ۲۹ ناول لکھے ہیں جس میں سے ''کرماں والی''، ''انگوٹھے کا نشان''، ''ہارے ہوئے لشکر کا آخری سپاہی''، ''ڈوبتے سورج کی کتھا''، ''آخری ادھیائے''، ''سیندور کی راکھ'' (سوانحی ناول)، ''لمحوں میں بکھری زندگی'' اہمیت کے حامل ہیں۔ شاعری کے میدان میں مجموعہ غزلیات ''شیشہ بدن خواب'' اور مجموعہ قطعات ''عکس رخ گلبدن'' سے شہرت حاصل کی۔ اس کے علاوہ ڈرامے، خاکے، سفرنامے اور ناولٹ وغیرہ بھی تخلیق کیے۔ نیز ان کی اردو تصانیف ہندی، انگریزی اور پنجابی وغیرہ میں بھی شائع ہو چکی ہیں۔ ان کو متعدد اعزازات سے نوازا گیا۔ ۱۹۶۹ء میں مجموعی اردو خدمات کے لیے

ہریانہ ساہتیہ اردو اکادمی ایوارڈ، ۱۹۹۴ء مجموعی ادبی خدمات کے لیے پاکستان کا نیشنل ایوارڈ ملا۔ ۲۹/مارچ ۲۰۰۶ء کو صدر جمہوریہ نے اردو ادب میں بے مثال خدمات انجام دینے پر پدم شری اعزاز سے نوازا۔ اسی طرح ستمبر ۲۰۰۷ء کو یونیسکو ایوارڈ (این۔ ایل۔ ایم) عطا کیا گیا۔ علاوہ ازیں ان کی کتابوں پر کئی علاقائی اکادمیوں نے انعامات سے نوازا۔ جس میں ذاکر کی تین کہانیاں (تین طویل افسانے)، ناول کھجوراہو کی ایک رات، انگوٹھے کا نشان، بیریوں والا فقیر، لمحوں میں بکھری زندگی، اگنی پریکشا، شام بھی تھی دھواں دھواں وغیرہ ہیں۔

فکشن نگار کی حیثیت سے اردو ادب میں ان کی اپنی ایک الگ شناخت ہے۔ انھوں نے اپنے ناولوں کے لئے جس واقعہ یا حادثہ کا سہارا لیا وہ حادثہ ہی محض اہمیت کا حامل نہیں، بلکہ اس کے پیچھے انھوں نے انسانی زندگی سے جڑی تمام تر صداقتوں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ نیز سیاست، مذہب، عقیدہ، قومی یکجہتی اور تہذیب و تمدن کے پس پردہ مقام انسانیت کو ابھارا ہے۔ ان کی کہانیوں کے موضوعات کا تنوع بہت وسیع ہے۔ انسان اور انسانی زندگی سے وابستہ کوئی ایسا مسئلہ نہیں ہے جس کو انھوں نے اپنی کہانیوں میں نہ پیش کیا ہو۔ بوڑھوں، عورتوں اور نوجوانوں کے مسائل، سنامی طوفان، ایڈز، ہوائی حادثہ، معصوم مزدوروں اور کشمیر تک کے مسئلے کو بیان کیا ہے۔ ناول ''ڈوبتے سورج کی کتھا'' میں بوڑھوں کے اس مسئلے کی طرف توجہ دلائی ہے کہ کس طرح مشرق نے بھی مغرب کی طرح بوڑھوں کو گھر سے بے گھر کرنے کے لیے آشرم جیسی جگہ ڈھونڈھ لی۔ ناول ''اب مجھے سونے دو'' میں عورت کی جنسی خواہش اور نفسیات کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے۔ ''ہارے ہوئے لشکر کا آخری سپاہی'' میں بھوپال گیس ٹریجڈی کو بنیاد بنایا ہے تو ''بلیک باکس'' اس فضائی حادثہ سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے، جو ۲۳/جون ۱۹۸۵ء کو ایئر انڈیا بوئنگ 747 "Kanishka" کے اندھ مہاساگر میں کریش ہو جانے سے ۳۲۹ لوگوں کی جان چلی گئی تھی۔ ''بنجر بادل'' کا موضوع قحط سالی ہے، جس نے کسانوں کی زندگیوں کو برباد کر دیا۔ ''میری شناخت تم ہو'' سورت میں پلیگ کی وبا پر لکھا گیا ہے، ناول ''آخری ادھیائے'' میں ایڈز جیسی خطرناک اور جان لیوا بیماری کو بنیاد بنایا ہے۔ اس ناول کے پیچھے کشمیری لال ذکر کا مقصد یہی ہے کہ ایڈز کے

مریضوں اور بے گناہ یتیم بچوں کے ساتھ کتوں سے بھی بدتر سلوک کرنے اور انھیں گھر سے بے گھر کرنے کے بجائے اس برائی کو مٹایا جائے جس کی وجہ سے یہ مرض پیدا ہوتا ہے۔ انسان دوستی اور انسانی رشتوں کی عظمت پر یہ ایک اہم ناول ہے۔ تقسیم ہند پر لکھا گیا ناول ''کرماں والی'' کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ ۱۹۹۰ء میں نیشنل اسکول آف ڈرامہ نے اس کو ڈرامے کی شکل میں کمانی آڈیٹوریم میں پیش کیا اور سری نگر اور جالندھر کے دوردرشن مراکز نے اس کو پنجابی میں ڈھال کر ''میرا رانجھا میرا جوگی'' کے نام سے ایک کامیاب سیریل بنایا۔ یہ ایک ایسے ماں کی داستان ہے جس کا بیٹا فسادات میں بچھڑ گیا ہے۔ اس ناول میں مقام انسانیت اور ان کی اعلیٰ اقدار کو تمام مذاہب اور عقیدے پر برتری حاصل ہے۔

غرض کہ کشمیری لال ذاکر نے بھوپال گیس المیے کے ذریعے، بیماری ایڈز کے ذریعے، اور کہیں گوتم بدھ کے پیغامات اور افکار ونظریات کے توسط سے انسانی رشتوں کی عظمت کی یقین دہانی کرائی ہے اور وقت کی تبدیلی کے ساتھ انسان کے اچھے اور برے برتاؤ کا مرقع پیش کیا ہے۔

نریندر لوتھرا اپنے مضمون ''ذکر ذاکر'' میں لکھتے ہیں:

''ذاکر اس پیڑھی کے قدآور فنکاروں میں سے ہے جو اب اِنے گنے رہ گئے ہیں۔ میں اسے راجندر سنگھ بیدی کے پلّے کا افسانہ نگار مانتا ہوں۔'' ۳؎

وہ ایک ایسے ترقی پسند ادیب ہیں جنھوں نے اپنی بات ہنگامے کے ساتھ نہیں بلکہ خاموشی سے کہی۔ بنجر بادل، انگوٹھے کا نشان، دھرتی سدا سہاگن، تین چہرے ایک سوال جیسے ناولوں میں ان کے ترقی پسندانہ نظریے کی کارفرمائی ملتی ہے۔

ان کی بیٹی ڈاکٹر کملیش موہن اپنے مضمون ''ذاکر میرے والد'' میں لکھتی ہیں:

''میں واقعتاً یہ نہیں جانتی کہ ہمارے سماج سدھارک کس مٹی کے بنے ہوتے ہیں لیکن اپنے والد کے تعلق سے اتنا کہہ سکتی ہوں کہ ان میں

ایک غیر معمولی خصوصیت ہے اور وہ ہے ان کا استقلال اور شدید سماجی شعور۔ وہ مختلف حیثیتوں کا مرکب ہیں۔ ایک قلم کار، سماجی کارکن، حساس شاعر، اور ناانصافی کے خلاف لڑنے والا ایک سپاہی۔'' ۴؎

انھوں نے اپنی متعدد کہانیاں کشمیر کے پس منظر میں لکھی ہیں۔ تہذیب وثقافت، رسوم ورواج، سیاسی، معاشرتی اور سماجی مسائل کے ساتھ وہاں کی حسین وادیوں، پہاڑوں اور جھرنوں کی بہترین منظر کشی کی ہے۔ مثلاً ان کا افسانوی مجموعہ ''برف۔ دھوپ۔ چنار'' وہاں کی خوبصورت فضاؤں سے معمور ہے۔ اسی طرح انھوں نے حالات کی زد میں آکر کشمیر کی پُرسکون اور پُرامن زندگی کی ناکامیوں اور بربادیوں کے بارے میں بھی لکھا ہے۔ ''جب کشمیر جل رہا تھا'' اور ''لمحوں میں بکھری زندگی'' اس کی بہترین مثالیں ہیں۔

غرض کہ برصغیر ہندوپاک کی ادبی دنیا میں کشمیری لال ذاکر ایک ایسے عظیم فنکار ہیں جنھوں نے نثر اور شاعری دونوں میں کمال دکھایا، ان کی غزلیں سادہ اور شفاف ہوتی ہیں۔

ذاکر تھا جس کا نام اسے جانتے تھے لوگ
اس کی کہانیوں میں غضب کا رچاؤ تھا

☆☆

حواشی

۱۔ کشمیری لال ذاکر، ناول ہارے ہوئے لشکر کا آخری سپاہی کا دیباچہ ''محاذ ایک ہی ہے''، ص۸، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، پہلی بار دسمبر ۱۹۹۹ء

۲۔ کشمیری لال ذاکر۔فن اور شخصیت (آپ بیتی نمبر)، مدیر صابر دت، ص۲۷۲، اشاعت مارچ ۱۹۸۰ء

۳۔ نریندر لوتھر، مضمون ذکر ذاکر، مشمولہ فن اور شخصیت، ص۵۱

۴۔ ڈاکٹر کملیش موہن، ذاکر۔میرے والد، انگریزی سے ترجمہ ظہیر علی، مشمولہ رسالہ فن اور شخصیت، مدیر صابر دت، ساحر پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۴ء

کشمیری لال ذاکر ـــــ بحیثیت ناول نگار

۱۹۸۰ء کے آس پاس ابھرنے والے ناول نگاروں میں ایک اہم نام کشمیری لال ذاکر کا ہے جنھوں نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں سے ادب کی دنیا میں ایک اہم مقام بنایا۔ انھوں نے ادبی زندگی کا آغاز افسانہ نگاری سے کیا۔ پہلی کہانی ''الگ الگ راستے'' رسالہ ''ہمایوں'' (لاہور) ۱۹۳۴ء میں چھپی۔ اصلی نام کشمیری لال موہن ہے۔ ۱۷/اپریل ۱۹۱۹ء میں غیر منقسم پنجاب کے ضلع گجرات کے موضع بیگا بانیاں میں ایک معزز موہیال برہمن خاندان میں پیدا ہوئے۔ ان کی اردو تصانیف ہندی، انگریزی اور پنجابی کے علاوہ دیگر زبانوں میں شائع ہو چکی ہیں۔ انھوں نے ناول اور افسانے کے علاوہ شاعری، صحافت، خاکہ نگاری، رپورتاژ، سفر نامے، ڈرامے وغیرہ میں بھی طبع آزمائی کی۔ تاہم ان کا اصل میدان فکشن ہے۔

کشمیری لال ذاکر نے اپنے گرد و پیش کی زندگی کے گہرے مشاہدے، باریک بیں مطالعے، سماجی، سیاسی اور نفسیاتی شعور سے زندگی کے ہر قسم کے موضوعات کو اپنے ناولوں میں پیش کیا۔ البتہ اکثر کسی ایسے واقعے یا حادثے سے متاثر ہو کر اپنی تخلیق کا خمیر تیار کیا جس نے پورے معاشرے کو اپنی لپیٹ میں لے کر انسان کی زندگی تہ و بالا کر دی ہو۔ مثلاً بھوپال گیس المیہ، فضائی کنشک کا حادثہ، سورت میں پلیگ کی وبا سے متعلق، سنامی طوفان، ایڈز سے متعلق، خشک سالی، تقسیم ہند وغیرہ۔ علاوہ ازیں انھوں نے نوجوانوں کے مسائل، عورتوں کے مسائل، قومی یکجہتی کے مسائل، بندھوا مزدور، بھودان آندولن، تاریخی

اور چنڈی گڑھ وغیرہ پہ بھی ناول لکھے۔

کشمیری لال کے فکشن کے متعلق ڈاکٹر شباب للت یوں رقم طراز ہیں:

''کشمیری لال ذاکر کے ناول اور افسانے بھی وہ گھومتے ہوئے آئینے (Revolving Mirror) ہیں جو اپنے دور کے ماحول اور اس کے پس پردہ کارفرما عوامل کی کامیاب عکاسی کرتے ہیں۔ ان کی دوررس نگاہ اور عمیق مشاہدہ حقیقی انسانی تجربات، انسان کی بنیادی نفسیات اور زندگی کی تلخ وترش وشیریں حقیقتوں تک کامل دسترس رکھتے ہیں۔'' ۱

ان کا ناول خواہ کسی بھی موضوع پر لکھا گیا ہو اس کے پیچھے پوشیدہ اس مقام انسانیت اور انسانی رشتوں کی عظمت کو پیش کرتا ہے، جس کو سیاست، مذہب، عقیدہ، قومی یکجہتی، تہذیب وتمدن پر برتری حاصل ہے۔ اور یہی ''انسانیت'' ان کے ناولوں کو امتیازی حیثیت عطا کرتی ہے۔ مزید وہ انسان اور انسانی رشتوں کی پیچیدگیوں کو پیش کرتے ہیں اور یہ بتانا چاہتے ہیں کہ اگر انسان میں آپسی رشتے مضبوط ہو جائیں تو وہ بڑے سے بڑے طوفان کو بھی سر کر سکتے ہیں۔ اس ضمن میں وہ لکھتے ہیں:

''آج کے یگ میں کوئی بھی سمسیا اتنی مشکل اور پیچیدہ نہیں جتنی انسانی رشتوں کی۔ وہ رشتے چاہے انفرادی ہوں، چاہے مجموعی ہوں اور چاہے بین الاقوامی ہوں، ہماری بھرپور توجہ کے متقاضی ہیں۔''

۲

ایڈز پر مبنی ان کا ناول ''آخری ادھیائے'' (۲۰۰۸ء) اس لحاظ سے اہمیت کا حامل ہے کہ اس میں انسان دوستی کی بہترین مثال قائم کی گئی ہے۔ AIDS (Acquired Immuno Deficiency Syndrome) کی بیماری گزشتہ بیس سالوں سے جاری ہے جس نے اب تک تقریباً ۳۰۔۳۵ ملین تک کے لوگوں کی جان لے لی اس بیماری کے متعلق سب سے پہلے ۱۹۸۱ء میں پتہ لگایا گیا۔ ناول میں جن دنوں کے حالات کو مرکز بنایا گیا ہے اس وقت AIDS کی مہنگی دواؤں کا استعمال محض بڑے ملکوں تک ہی محدود تھا۔ نیز اس

بیماری میں ملوث مریضوں کا مکمل طور سے سوشل بائیکاٹ کر دیا جاتا تھا۔ حتیٰ کہ عزیز واقارب اس قسم کے مریضوں کو صرف اپنے گھر سے ہی نہیں بلکہ شہر سے بھی بھگا دیتے تھے۔ ناول کا مرکزی کردار ''گوتم'' ان تمام AIDS ORPHANS کا نمائندہ ہے جن کے والدین انھیں اس دنیا میں ذلیل وخوار ہونے اور دھکے کھانے کے لیے بے سہارا چھوڑ گئے۔ انوراگ (گوتم کے والد) کے دوست ارجن، ان کی بیوی اور بیٹی شردھا نے گوتم کی جس طرح دیکھ بھال اور خدمت کی، انسان دوستی کی اس سے بڑی مثال اور کہیں نہیں مل سکتی۔ کشمیری لال نے اس ناول کے ذریعے یہ سوال اٹھایا ہے کہ گوتم کو ارجن اور شردھا جیسے لوگ مل گئے لیکن ان بچوں کا کیا جنھیں اب تک کوئی ہمدرد نہیں ملا۔

گرچہ فن اور خیال کے اعتبار سے یہ بہت گٹھا ہوا اور دلچسپ ناول نہیں ہے، لیکن جس موضوع کو انھوں نے بنیاد بنایا ہے وہ پوری دنیا کا ایک ایسا اہم مسئلہ ہے جس پر باقاعدہ اردو زبان میں کوئی اور ناول نہیں لکھا گیا۔ مزید برآں ناول نگار کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے چھوٹے سے پلاٹ پر ایک بھرپور اور مکمل ناول لکھ دیا ہے۔

انھوں نے کردار نگاری میں فنی مہارت کا ثبوت دیا ہے۔ وہ اپنے کسی بھی کردار کو اپنی مرضی کے مطابق چلنے پر مجبور نہیں کرتے۔ یہ کردار حالات کی مناسبت سے عمل کرتے ہیں، بلکہ یوں کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ حالات ہی ان کو آگے بڑھاتے ہیں۔ گرچہ نفسیاتی طور پر ان میں ٹیڑھا پن ہے، بیقرار روح کی طرح ہیں جنھیں کسی پل سکون نہیں لیکن اس کے باوجود یہ ایسے باہمت ہیں جو دشوار گزار راستوں پر بھٹکتے نہیں بلکہ سورج کی کرنوں سے روشنی حاصل کر کے لشکر کے سپاہی بن کر اپنی جنگ شروع کر دیتے ہیں۔ اس میں وہ کسی حکومت، سیاست، پروپیگنڈہ کا سہارا نہیں لیتے بلکہ ان کا باطن ہی انہیں طاقتور بناتا ہے۔

آنند، سرجو (ہارے ہوئے لشکر کا آخری سپاہی، ۱۹۹۳ء، نئی دہلی)، سونم، ارچنا، اجیت کھوسلے (درد بے زباں، ۲۰۰۵ء)، شردھا (آخری ادھیائے)، انل، سکھدا (بلیک باکس، ۱۹۸۹ء)، شیتل، کیرتی (دھرتی سدا سہاگن، ۱۹۸۰ء) وغیرہ اسی نوع کے کردار ہیں جن کا مستقبل پر یقین کہانی میں تاثر پیدا کرتا ہے۔

کشمیری لال ذاکر لکھتے ہیں:

''میرے کردار مرتے کم ہیں۔ مرمر کے زندگی تلاش کرتے ہیں اور
جب انھیں زندگی کی یہ رمق کسی مسکراہٹ، کسی کلی، کسی کرن، کسی لہر
میں مل جاتی ہے تو اسے اپنے سینے سے لگا لیتے ہیں اور زندگی کی چاہ
ایک بار پھر ان کے دل میں کسمسا اٹھتی ہے۔'' ۳

''سرجو'' ہر اس سپاہی کی علامت ہے، جو ناانصافی، ظلم و بربریت اور بے حسی کے خلاف لڑ رہے ہیں۔ اس لڑائی کا تعلق محض بیرونی دنیا سے نہیں بلکہ یہ اکیلی لڑی جانے والی اور انسان کے باطن کی جنگ ہے جس میں ہر فرد تنہا ہے۔ سرجو اس سپاہی کی طرح نہیں ہے جو تھک کر ایک جگہ بیٹھ جائے بلکہ وہ اپنی باطنی اور ظاہری جنگ کا مقابلہ جاری رکھتی ہے خواہ اس میں اسے کامیابی ملے یا نہ ملے۔

اس ضمن میں کشمیری لال ذاکر رقم طراز ہیں:

''میرا یہ وشواس ہے کہ جب تک لشکر کا آخری سپاہی زندہ ہے، منفی
قوتوں کے خلاف یہ جنگ جاری رہے گی کہ اسی میں بنی نوع انسان
کی سلامتی مضمر ہے۔'' ۴

کشمیری لال ذاکر اپنے کرداروں کے توسط سے ایک وجودی ناول نگار کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ وجودی ناول نگاروں کے لیے آزادی سب سے اہم شئے ہے اور یہ ان کے کرداروں میں بھی دیکھنے کو ملتی ہے، جو ہر طرح کی روایت، اخلاقیات، عشق و محبت اور زندگی کی تمام تر پابندیوں سے آزاد ہونا چاہتے ہیں۔ ''آنند'' کا اضطراب اور بے چینی اس کو کسی ایک جگہ ٹکنے نہیں دیتی۔ دراصل اس باطنی کشمکش کے پس پردہ سماج کے بنائے گئے وہ اصول وقوانین ہیں، جس میں ہر انسان جکڑا ہوا ہے خواہ وہ لڑکی ہو، شہر، یا پیشہ۔ وجودیوں کے نزدیک محبت ایک ایسی قید ہے جو فرد سے اس کی آزادی سلب کر لیتی ہے۔ چونکہ آنند بھی کسی قسم کے سیاسی اور جذباتی دباؤ کو برداشت نہیں کر سکتا لہٰذا سرجو سے محبت کرنے کے باوجود دوسری لڑکیوں سے دوستی کرنے کو برا نہیں سمجھتا۔ ''اجیت کھوسلے'' کی زندگی بے نام

درد کا مجموعہ ہے۔ والدین کی موت کے بعد نانا نانی کے پاس اس نے نہایت کربناک زندگی گزاری ہے۔ وہ شادی کے بعد جب اپنے بچوں کے عیش دیکھتا ہے تو رہ رہ کر اس کو اپنے برے دن یاد آتے ہیں۔ اس طرح بچپن میں گزرنے والے واقعات اس کی پوری زندگی پر گہری چھاپ بن کر رہ جاتے ہیں۔ ''اجیت'' شاکیہ منی (گوتم بدھ) کی تعلیمات کا خواہاں ہے، جنھوں نے نروان (نروان ایک ایسی ہمیشگی کی مسرت کا نام ہے جس کا اس دنیا میں کوئی گزر نہیں) حاصل کر کے تمام دکھوں سے نجات حاصل کر لی، خواہ وہ موت ہی کیوں نہ ہو۔ وہ بھی ایک دن سکم میں سورج نکلنے کے منظر کو دیکھ کر اسی ایک لمحہ میں اپنی زندگی کے بے نام درد کو اتار پھینکتا ہے اور آخر کار اپنی روحانی جدوجہد اور باطنی کشمکش سے آزادی حاصل کر لیتا ہے۔

وہ منظر ملاحظہ ہو جس سے اجیت نے گوتم بدھ کی طرح نروان پراپت کیا:

''آسمان بالکل صاف تھا بادل کا ایک ٹکڑا بھی نہیں تھا۔ پھر اچانک
پہاڑوں کے پیچھے جیسے آگ لگ گئی تھی، سرخ روشنی کا ایک سمندر
پھیلتا جا رہا تھا، پہاڑوں پر دیکھتے ہی دیکھتے پگھلتا ہوا سونا بکھرنے
لگا۔ سب پہاڑوں کی چوٹیوں پر فضا ایک دم خاموش تھی اور خاموشی
کے ان لمحوں میں کنچن جنگا کی چوٹیوں سے ایک دم روشنی کا ایک آبشار
بکھر گیا چاروں طرف سن رائز ہو چکا تھا۔'' ۵

''ہارے ہوئے لشکر کا آخری سپاہی''، ''درد بے زباں'' اور تقسیم ہند پر مبنی ان کا ناول ''کرماں والی'' کو کرداری ناول کہا جا سکتا ہے۔ کیونکہ ان ناولوں میں ساری توجہ کرداروں پر صرف کی گئی ہے۔ ان میں کوئی بھی کردار زبردستی کا نہیں معلوم ہوتا اور ناول کی یہی صفت کردار نگاری کو مضبوط بناتی ہے۔

تقسیم ہند کے موضوع پر لکھے گئے ناولوں کی کمی نہیں ہے۔ لیکن ''کرماں والی'' (۱۹۸۱ء) اس لحاظ سے انفرادیت کا حامل ہے کہ اس میں تقسیم ہند، ہجرت، مہاجر کیمپوں کی دشوار کن زندگی، سرکاری رضاکاروں کی چالاکیاں، ہوس پرستی، پیسے کی خاطر لڑکیوں کی سودے بازی، مکان کے الاٹمنٹ کی دشواری وغیرہ کو بالکل منفرد انداز میں پیش کیا ہے۔

جبکہ دوسرے ناول نگاروں نے سقوط پاکستان کو اتنے تفصیل سے نہیں بیان کیا ہے، بلکہ فرقہ وارانہ فسادات اور لوٹ مار پر توجہ دی ہے۔ اسی طرح کشمیری لال نے ہندوستان میں رہ جانے والے ان مسلمانوں کی زندگی کا نقشہ کھینچا ہے جس پر گنتی کے ناول نگاروں نے ہی قلم اٹھایا ہے۔ چونکہ یہ ناول آزادی کے چونتیس سال بعد منظر عام پر آیا لہٰذا اس میں بنگلہ دیش اور پاکستان کے سیاسی نظام پر بھی تبصرہ کیا گیا ہے۔ ناول کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس میں کہیں بھی جذباتیت سے کام نہیں لیا گیا ہے۔

یہ ناول تقسیم ہند یا پھر اپنے بیٹے سے بچھڑنے والی صرف ایک ماں کی داستان نہیں، بلکہ یہ گنگا جمنی تہذیب وتمدن کا عکاس ہے۔ اس میں انسانیت کی ان اعلیٰ قدروں کو ابھارنے کی کوشش کی گئی ہے جس کا استحصال سیاست دانوں کے گھناؤنے ہاتھوں ہوا۔ اس وحشیانہ ماحول میں چند ایسے لوگ بھی ہیں جنھوں نے انسانی عظمت کا بھرپور ثبوت دیا۔ انہیں میں سے ایک کردار رام سرن ہے، جس نے امانت کے طور پر کرماں والی کے گھر کی پوری زندگی حفاظت کی اور اس کے بیٹے سے ملنے پر اس کو ساری جائیداد دلوائی، سردار نتھا سنگھ گرنتھی اور اس کی بیوی جمیت کور نے خوشیا کو سہارا دیا، پاکستان میں اکبر نوری اس کے لیے فرشتہ بن کر آئے، مہر دین نے اس کے بیٹے کی تلاش میں مدد کی۔ یہ تمام لوگ اس کے کچھ نہیں لگتے لیکن اس کا ان سے ایسا رشتہ ہے جو ہر رشتے سے بڑا ہے اور وہ ہے انسانیت کا رشتہ۔

ناول کا سب سے اثر انگیز لمحہ وہ ہے جب کرماں والی اپنے بیٹے کے پاس رہ کر پھر سے پاکستان واپس لوٹ آتی ہے اور اپنے دوپٹے کے چھور میں باندھ کر لے جانے والی مٹی کو دوبارہ سے اسی سرزمین ہندوستان میں ملا دیتی ہے۔ اور اس کے منہ سے نکلا ہوا آخری جملہ ''میرے مولا سب کو اپنے اپنے گھروں کی برکتیں نصیب ہوں'' (ص ۳۲۸) قاری کو ایک ایسی عجیب کیفیت میں مبتلا کر دیتا ہے جس کا کوئی نام نہیں۔ غرض کہ موضوع، پلاٹ، کردار، اسلوب اور منظر نگاری کے لحاظ سے یہ ایک کامیاب ناول ہے۔

انھوں نے دیہات اور گاؤں کی زندگی کو اپنے ناولوں کا موضوع بنایا ہے۔ ''انگوٹھے کا نشان'' (۱۹۷۸ء)، ''دھرتی سدا سہاگن''، ''تین چہرے ایک سوال'' (۱۹۸۱ء)،

''بنجر بادل'' (۱۹۸۷ء) وغیرہ اسی نوع کے ناول ہیں۔ اوّل الذکر دونوں ناولوں سے کشمیری لال کی اس انقلابی ذہنیت کا پتہ چلتا ہے، جو وہ مزدوروں اور کسانوں میں دیکھنا چاہتے ہیں۔ ''انگوٹھے کا نشان'' کا ہیرو کلی رام اور اس کا باپ پھلی رام دونوں جاہل ہیں لیکن اپنی جرأت مندی اور باغیانہ خیالات سے زمین داروں کی غلامی اور ظلم سے خود کو آزاد کر کے آئندہ نسلوں کے لیے آزادی کی راہ ہموار کرتے ہیں۔ ''دھرتی سدا سہاگن'' کے مرکزی کردار شیتل اور کیرتی اپنی محنت ومشقت سے گاؤں کے مسائل کو حل کرنے کی کوشش کرتے ہیں، نیز گاؤں کے باشندوں کے دلوں میں آپسی اتحاد اور انقلابی سوچ پیدا کرتے ہیں۔

کمزور اور غریبوں کے خلاف فیصلہ سنانے کے درد کو کشمیری لال ذاکر کس طرح محسوس کرتے ہیں وہ کردار شیتل میں دیکھیے:

> ''شیتل کا اس جھگڑے سے کوئی تعلق نہ تھا۔ اس لیے وہ الگ بیٹھا ساری باتیں سن رہا تھا اور سوچ رہا تھا کہ جگو اور رام رتن کا جھگڑا دو افراد کا جھگڑا نہیں بلکہ پورے سماج کا جھگڑا تھا۔ ایک کمزور اور غریب انسان نے جینے کا حق مانگا تھا اور اسے نہیں دیا جا رہا تھا۔ کارن تھا کہ اس کا طریقہ کار غلط تھا۔ اس نے تشدد سے کام لیا تھا.........
> گانو کی پنچایتیں ان چھوٹے چھوٹے جھگڑوں ہی میں اپنی طاقت اور اپنا وقت ضائع کرتی رہیں گی۔ ان کی زندگی اور مستقبل سے وابستہ سنجیدہ اور مشکل مسئلے ویسے کے ویسے ہی رہیں گے۔ ان کی طرف کوئی توجہ نہ دے سکے گا۔ بجائے اس کے کہ کھیت الگ الگ ٹکڑیوں میں بٹے رہیں، سب کھیت ایک جگہ اکٹھے کیوں نہیں کیے جا سکتے۔ سب کھیتوں میں ایک ساتھ ہل چلیں، ایک ساتھ بیج بوئے جائیں، ایک ساتھ فصل پکیں، کھلیان بنیں اور پھر اناج بٹ جائے۔'' [۶]

کشمیری لال ذاکر نے اپنے ناولوں میں عورتوں کے مسائل پر بھی توجہ دی ہے۔ انھوں نے ان روزمرہ کے مسائل کو اپنا موضوع بنایا جس سے آج بھی عورت نبرد آزما ہے۔

عورتوں کے تحفظ کے لیے خواہ کتنے ہی بڑے بڑے ریزولیوشن پاس کیے گئے ہوں، سوچ بدل گئی ہو، لیکن حقیقت یہ ہے کہ اتنے بدلاؤ کے باوجود عورت آج بھی اپنے تمام تر مسائل کی کمی بیشی کے ساتھ اسی مقام پر کھڑی ہے جہاں آج سے صدیوں پہلے تھی۔ دراصل سماج کا ڈھانچہ ہی اس انداز سے استوار ہوا ہے جس کو کوئی نہیں بگاڑ سکتا۔ جہیز کم لانے کی وجہ سے عورت پر ذہنی دباؤ، مٹی کا تیل چھڑک کر خودکشی کا اقدام، لڑکی پیدا کرنے کے جرم میں گھر سے بے گھر، مرضی کے خلاف کم عمر میں شادی، اپنی مرضی سے شریک حیات منتخب کرنے کے حقوق کی سلبیت۔ غرض کہ آج عزت ووقار کی زندگی حاصل کرنا دنیا کی ہر عورت کا مسئلہ ہو گیا ہے۔ انھیں مظلوم عورتوں کے صف میں شانتی (ہارے ہوئے لشکر کا آخری سپاہی)، اقبال (جاتی ہوئی رُت، ۱۹۸۳ء)، سکھدا (بلیک باکس، ۱۹۸۹ء) وغیرہ شامل ہیں۔

شانتی کو اس کے شوہر نے محض جسمانی اذیت نہیں دی بلکہ اس حد تک پریشان کر دیا کہ وہ خودکشی پہ مجبور ہو گئی۔ اسی طرح ۱۲ سال کی عمر میں سکھدا کی شادی اس کے والدین نے ایک ایسے آدمی سے کر دی جو نہ صرف اس سے عمر میں کافی بڑا تھا بلکہ بہت بڑا اسمگلر بھی تھا۔ شادی کے بعد جلد از جلد بچے کی خواہش میں سکھدا کے شوہر نے اس کے ساتھ جو برتاؤ کیا، اس کرب کو اسی کی زبانی سنئے:

"جب میں نے پندرہ سال پورے کیے تھے، اس درمیان میں میرا خاوند بارہ سال کی ایک لڑکی کو ایک مکمل عورت بنانے کے تمام اور بے ہودہ، کرخت اور ناقابل بیان حربے استعمال کرتا رہا۔ انل مت پوچھو مجھ سے میرا خاوند کیا کچھ کرتا تھا میرے ساتھ ان دنوں۔" ۷

"اقبال" کی شادی اس کی پسند مدھوکر سے صرف اس لیے نہیں ہو پاتی کیونکہ وہ اس کی برادری کا نہیں تھا اور نہ ہی اس کے پاس اچھی نوکری تھی۔ اس کی شادی زبردستی راج سنگھ گریوال سے کر دی جاتی ہے کیونکہ وہ بجلی کنکشن سے پیسے کما سکتا تھا۔ آخر کار اقبال اس صدمے کو برداشت نہیں کر پاتی اور یہ ذہنی کرب اور فرسٹریشن اس کو موت کے منہ میں دھکیل دیتا ہے۔

چونکہ ۱۹۸۰ء کے بعد لکھے جانے والے ناولوں کا موضوع مشینی زندگی، فلم، میڈیا اور وہ مشینی آلات ہیں جس نے انسان کی زندگی کو بدل کر رکھ دیا ہے۔ لہٰذا ان ناولوں میں فطرت نگاری یعنی قدرتی مناظر جنگل، پہاڑ، دریا اور جھرنے کے بجائے، منظرنگاری یعنی گلی کوچے، کاروباری زندگی، شہروں کی تیز رفتار دنیا اور مشینوں کا بیان ملتا ہے۔ لیکن کشمیری لال ذاکر کے ناولوں میں فطرت نگاری اپنے پورے زور پر ہے۔ وہ قدرتی مناظر کا نقشہ یوں ہی نہیں کھینچتے بلکہ اس کے پیچھے ان کا خاص مقصد ہوتا ہے۔ وہ اس سے کرداروں کے جذبات و احساسات کی ترجمانی کا کام لیتے ہیں۔

چند اقتباسات ملاحظہ ہوں:

"سمندر کے کنارے جاتا تو اسے لگتا جیسے سمندر کی لہریں دن میں ہزاروں بار کناروں اور سمندر میں ابھری ہوئی چٹانوں سے اپنا سر ٹکراتی رہتی ہیں۔ شاید یہ بچاری کنیا کماریاں جب سے اسی طرح اپنا سر پھوڑتی چلی آ رہی ہیں، جب سے ساگر کا منتھن ہوا تھا اور امرت اور زہر الگ کیا گیا تھا ساگر کی یہ کنیائیں، یہ کنواری، اچھوتی پوتر لہریں امرت کی تلاش میں ہیں یا زہر کی، یہ بات شاید وہ ابھی تک نہیں جان پائی تھیں۔ اس لیے جب کبھی وہ سمندر کے کنارے جاتا تو اس کی تڑپن اور بڑھ جاتی۔" ۸

دوسرا اقتباس۔

"آسمان ایک دم صاف تھا، ہوا چل رہی تھی اس لیے سمندر کی لہریں اونچی اٹھ رہی تھیں۔ سامنے دور تک حد نظر سے پرے، پانی ہی پانی تھا اور پانو کے نیچے گرم ریت تھی جس میں پانو دھنستے جا رہے تھے۔ تھوڑی دور چلنے کے بعد وہ بیچ کے اس حصے پر آ گئے جہاں پانی کی لہریں تیز رفتار سے آگے آ کر ریت کو گیلا کرتے ہوئے واپس چلی جاتی تھیں اور اپنے پیچھے چھوڑ جاتی تھیں کچی پکی سیپیاں اور چھوٹے

چھوٹے سمندری کیکڑے جو فوراً ہی گیلی ریت میں اپنے آپ کو چھپا
کر غائب ہو جاتے تھے۔'' ۹

''یہ تستا ندی تھی جس کا سکم کے اتیہاس میں بڑا استھان تھا، اوپر تستا ان
ٹاؤن تھا لکڑی کے چھوٹے چھوٹے خوبصورت مکانوں کے باہر بیٹھی
عورتیں چھوٹی موٹی چیزیں بیچ رہی تھیں، تستا ندی کی لہریں بڑی
خاموشی اور سکون سے آگے بڑھ رہی تھیں۔'' ۱۰

ان کے ناولوں میں سب سے زیادہ اہمیت زبان کو حاصل ہے، کشمیری لال جگہ جگہ ہندی اور پنجابی الفاظ کا بھی استعمال کرتے ہیں نیز ان کی کہانیاں علامتوں اور استعاروں کے بجائے سادہ بیانیہ، سلیس اسلوب، دلچسپ، رواں اور قابل فہم واضح پلاٹ کے ساتھ قاری کے ذہن تک رسائی حاصل کرتی ہیں۔ ''ہارے ہوئے لشکر کا آخری سپاہی'' اور ''درد بے زباں'' میں کئی جگہوں پر مکالمے بہت طویل ہو گئے ہیں، لیکن مکالموں کا ہر فقرہ اتنا موزوں، چست اور برجستہ ہے کہ بوریت محسوس نہیں ہوتی۔

نریندر لوتھر اپنے مضمون ''ذکر ذاکر'' میں لکھتے ہیں:

''ذاکر مجھے اس لیے بھی پسند ہے کہ اسے پڑھنے کے لیے مجھے
ڈکشنری کی مدد نہیں لینی پڑتی۔ اس کے یہاں زبان کی سلاست اور
بیان کی سادگی کے ساتھ وہ فہم و فراست ملتی ہے جو عموماً کہاوتوں اور
ضرب الامثالوں میں پائی جاتی ہے۔'' ۱۱

انھوں نے اپنے ناولوں میں جگہ جگہ خوبصورت فقروں کا استعمال کیا ہے جو ان کی اپنی اختراع ہے۔

مثلاً۔

''خدا تمام برکتیں کبھی کسی جھولی میں نہیں ڈالتا کچھ نہ کچھ اپنے پاس
بچا کر رکھ لیتا ہے۔'' (کرماں والی، ص۲۴)

''کون نیک ہے کون بد ہے یہ تو خدا ہی جانتا ہے۔ ہم سب اپنی اپنی

غرض کے مارے ہوئے ہیں۔'' (کرماں والی، ص۴۰)

''جو بھی دوسروں کے گناہوں کے لیے رو سکتا ہے وہی کرائیسٹ ہے
وہی بدھ ہے وہی بھگوان ہے۔'' (درد بے زباں، ص۴۰۴)

''اجڑے ہوئے لوگ ہی اجڑے ہوئے لوگوں کو قبول کرنے کو تیار نہ
تھے۔'' (کرماں والی)

''قسمت لکھنے والا تو آنکھیں بند کر کے لکھتا ہے اس لیے اس کی
لکھاوٹ کئی بار غلط ہو جاتی ہے۔'' (جاتی ہوئی رت، ص۲۸)

بہر کیف کشمیری لال ذاکر کے ناول ان کی شخصیت کے آئینہ دار ہیں۔ ان کی زندگی کی بے سکونی اور اضطراب کا سب سے بڑا سبب وہ حادثات ہیں جنھوں نے کروڑوں انسانوں کی جان لے لی۔ مثلاً تقسیم ہند، جلیاں والا باغ، سنامی طوفان، ہوائی حادثہ وغیرہ۔ وہ رجائیت کے قائل ایسے ناول نگار ہیں جو نہ زندگی سے مایوس ہیں اور نہ زندگی گزارنے والے انسانوں سے، انہیں روشن مستقبل کا بھرپور اعتماد ہے۔ ان کا ماننا ہے کہ انسان ایک اچھا دوست بن سکتا ہے، ایک اچھا پڑوسی، ایک اچھا شہری اور ایک اچھا پجاری بھی۔ اور یہ تمام تر باتیں ان کے کرداروں میں صاف طور پر دیکھی جا سکتی ہیں۔

غرض کہ زیر تبصرہ ناولوں کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ ناول اپنے عہد کی گہری اور تلخ حقیقت کے عکاس ہیں۔ ناول نگار نے اس تلخی کو رومانیت کے رس میں گھول کر اس انداز سے بیان کیا ہے کہ اس میں دلچسپی کا عنصر پیدا ہو گیا ہے، جو قاری کو آغاز سے انجام تک جوڑے رکھتا ہے۔ کشمیری لال ذاکر نے نہ صرف شہر اور دیہات کی مکمل تصویر کشی کی بلکہ پل پل بدلتی ہوئی زندگی کا مرقع پیش کر دیا ہے جس میں وقت کا بہت بڑا ہاتھ ہے۔

☆☆

حواشی

۱۔ ڈاکٹر شباب للت، مضمون ''ذاکر جسے کہتے ہیں''، مشمولہ رسالہ فن اور شخصیت کشمیری لال ذاکر نمبر، ساحر پبلشنگ ہاؤس، پرچھائیاں، مدیر صابر دت، اکتوبر ۱۹۹۴ء

۲۔ کشمیری لال ذاکر، مضمون ''مجھے بھی کچھ کہنا ہے''، مشمولہ ناول ''دھرتی سدا سہاگن''، ص۳، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دہلی، ۲۰۱۳ء

۳۔ کشمیری لال ذاکر، رسالہ شخصیت اور فن، آپ بیتی نمبر، جلد اوّل، ص۲۷۲، ساکار پبلشرز پرائیوٹ لمیٹیڈ، مارچ ۱۹۸۰ء

۴۔ کشمیری لال ذاکر، مضمون ''محاذ ایک ہی ہے''، مشمولہ ''ہارے ہوئے لشکر کا آخری سپاہی''، ص۸، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، پہلی بار دسمبر ۱۹۹۹ء

۵۔ کشمیری لال ذاکر، ناول، درد بے زباں، ص۴۰۳، سیمانت پرکاشن، دریا گنج، نئی دہلی، ۲۰۰۵ء

۶۔ کشمیری لال ذاکر، ناول دھرتی سدا سہاگن، ص۴۳۔۴۴

۷۔ کشمیری لال ذاکر، ناول ''بلیک باکس''، ص۱۱۶، ستیا پبلی کیشنز (پرائیوٹ) لمیٹیڈ، نئی دہلی، ۱۹۸۹ء

۸۔ کشمیری لال ذاکر، ناول ہارے ہوئے لشکر کا آخری سپاہی، ص۹

۹۔ ایضاً، ص۲۵

۱۰۔ درد بے زباں، ص۸۴

۱۱۔ نریندر لوتھر، مضمون ''ذکر ذاکر''، مشمولہ رسالہ فن اور شخصیت، ص۵۳

''کاغذی گھاٹ'' کا تنقیدی مطالعہ وجودی تناظر میں

اردو ادب کی دنیا میں خالدہ حسین اپنے افسانوں کی وجہ سے منظر عام پر آئیں۔ بعد میں انھوں نے ناول کے میدان میں طبع آزمائی کی اور پہلا ناول ''کاغذی گھاٹ'' لکھ کر یہ ثابت کر دیا کہ وہ ایک کامیاب ناول نگار بھی ہیں۔ ان کی کہانیوں کی بنیاد وہ احساس و فکر ہے، جو انسان کی تحت الذات سے پھوٹتا ہے۔ وہ زندگی کے حقائق کو ذات اور وجود سے جوڑ کر نئے معنی دیتی ہیں۔ انسانی وجود اور اس کی داخلی احساسات ونفسیات کی گرہوں کو موضوع بنانے کے باعث ان کی کہانیاں وجودی ہوگئیں۔ اس اعتبار سے انھوں نے وجودیت، تصوف، مابعدالطبیعیات، باطن نگاری، رمزیہ اور علامتی طرح کی اساس قائم کی۔

ناول ''کاغذی گھاٹ'' مونا، عائشہ اور افروز تین بالکل الگ اور متضاد ذہنیت کی مالک لڑکیوں کی کہانی ہے۔ مرکزی کردار ''مونا'' ہے، جس کے گرد کہانی گھومتی ہے اور وہی وجودی کردار یا وجودی ہیروئن ہے۔ بورژوائی طبقے کی نمائندہ ایک بے حد حسین لڑکی عائشہ ہے، جس کا خاندان ہندوستان سے پاکستان ہجرت کر کے آیا ہے اور یہاں کی اعلیٰ سوسائٹی میں شامل ہوجاتا ہے۔ اس کی شادی زمیندار گھرانے کے راجپوت لڑکے حسیب سے ہوجاتی ہے اور پھر یہیں سے عائشہ کی وجودی شناخت کا بحران شروع ہوجاتا ہے، کیونکہ حسیب ایک تنگ نظر آدمی نکلتا ہے جو ہر وقت اس کی اور اس کے گھر والوں کی تضحیک کرتا ہے۔

عائشہ اپنے سے اونچی کلاس کے اس لڑکے کے لیے اپنی شخصیت بدل لیتی ہے جس کا مونا کو بہت افسوس ہے، وہ سوچتی ہے کہ عائشہ خود آگہی سے محروم ہے اور اپنی اصلیت کو بھول چکی ہے اس لیے اپنے اصل وجود، پہچان اور اپنی ذات کو دوسرے کے لیے فنا کر دیتی ہے۔ وجودیوں کے نزدیک انسان کا اپنا اصل سب سے اہم شئے ہے۔

اقتباس ملاحظہ ہو۔

> ''یہ تمہاری آنکھوں کا رنگ.......... یہ سبز آنکھیں، ہاں یہ سجاوٹی ...... ہیں، حسیب کی پسندیدہ ہری آنکھیں۔'' یہ سیاہ بال حسیب کے پسندیدہ بال، اسے سنہری بالوں سے شدید چڑ ہے اور سنہری آنکھیں تو بالکل برداشت ہی نہیں کرسکتا۔ مگر وہ بال، وہ آنکھیں، وہ تو تمہارا اصل وجود تھا۔ ہاں وہ اصل وجود ہی تو رکاوٹ تھا وہ جس نے نفرت، غیرت اور تعصب کی دیوار کھڑی کر رکھی تھی۔''[1]

دوسری لڑکی افروز، جو مارکسزم پہ یقین رکھنے والی ایک انقلابی اور بہادر لڑکی ہے، سماج میں پیدا شدہ مظالم اور استحصالی رویوں کے خلاف ہے۔ ناول میں اس کا تعارف تعلیم میں دلچسپی رکھنے والی ایک ایسی لڑکی کی حیثیت سے کرایا گیا ہے، جو ساحر، اختر الایمان، شولو خوف اور زولا جیسے ادیبوں اور شاعروں کی مداح ہے، لیکن اس کی زندگی کا انجام یہ ہے کہ وہ ایک فیکٹری مزدور (جمال) کے ساتھ بھاگ جاتی ہے۔'' مونا'' عائشہ کی طرح اس کے اقدام پر بھی حیران و پریشان رہ جاتی ہے۔ وہ عائشہ اور افروز کی طرح مہاجر نہیں بلکہ لاہور کی ہے۔ اس کا تعارف بھی ناول کے پہلے صفحے پر ہوتا ہے۔ اس کے کردار کو اس ایک جملے سے سمجھا جاسکتا ہے۔ ''وہ مضبوط لوگوں کی یلغار سے ہراساں تھی۔ یہ سب کے سب اس کی ذات کا حصار توڑ کر اس کی جانب بڑھتے چلے آرہے تھے۔ باب: ا۔ ص۳)

مونا کے سامنے سوالات ہی سوالات ہیں جن کا کوئی جواب اس کے پاس نہیں ہے۔ مذہب اور لباس کا کیا رشتہ ہے؟ اللہ میاں عربی کے علاوہ اور کوئی زبان نہیں سمجھتے تو پھر پنجابی، پشتو، سندھی اور بلوچی میں دعائیں کیوں مانگی جاتی ہیں؟ وغیرہ۔ ایسے اور بھی کئی

سوالات ہیں جن کا تعلق ذات کے عرفان، وجود کی پہچان، دوہری شخصیت، جبر وقدر کی مختلف صورتیں، ہونے نہ ہونے کا فرق، یقین اور بے یقینی، زندگی کے بھیدوں کا سرا نہ ملنے کا اضطراب۔ نارسائی کا کرب اور نفسی کشمکش ہے۔

مونا کی پوری شخصیت دو حصوں میں بٹی ہوئی ہے، خارجی اور باطنی۔ خارجی دنیا میں بہت سے واقعات، سماجی مسائل اور کردار ہیں، جن کی زندگیوں کے شکست و ریخت سے حیران و پریشان ہے اور جن کے آغاز اور انجام پر اسے کوئی اختیار نہیں۔ باطنی دنیا میں وہ کہانیاں لکھتی ہے جہاں ہزاروں سوالات اور مکالمے اس کو پریشان کرتے ہیں۔ وجودیت کا آغاز دراصل انھیں دو صورتوں سے ہوتا ہے۔ پہلا۔ فرد کی زندگی میں ذہنی اضطراب اور کشمکش سے، دوسرا۔ معاشی، سیاسی اور تاریخی تبدیلیوں سے۔

وجودیت سب سے پہلے ڈینمارک کے فلسفی کر کگارد (۱۸۱۳-۵۵) کے ذہن میں ابھرا۔ بعد میں دوسرے فلسفیوں کے یہاں باقاعدہ طور پر اس کا استعمال کیا گیا جس میں نطشے، یاسپرس، ہائیڈیگر، سارتر، کامیو، مالرو، پونتی، سیمون دبوائر وغیرہ کا نام آتا ہے۔ William Barrett اپنی کتاب "Irrational Man" (A study in existential philosophy) میں رقم طراز ہے:

> "The story is told (by Kierkegaard) of the absent- minded man so abstracted from his own life that he hardly knows he exists untill, one fine morning, he wakes up to find himself dead. It is a story that has a special point today, since this civilization of ours has at last got its hands on weapons with which it could easily bring upon itself the fate of Kierkegard's hero. we could wake up

tomorrow morning dead and without ever

having touched the roots of our existence."2

درحقیقت آج کے اس مشینی دور میں انسان خود کو بھول گیا ہے، کیوں کہ وہ اپنے باطن کے بجائے خارج پر زیادہ توجّہ دینے لگا ہے۔ کرکگارد کی نظر میں انسان جب خارجی چیزوں پر زیادہ دھیان دینے لگتا ہے تو اپنی انفرادیت کھودیتا ہے۔ لہٰذا اس کو چاہیے کہ وہ اپنی ذات میں رہ کر پوشیدہ صلاحیتوں کو بروئے کار لائے۔

تخلیق کار خاص طور پر جن دو ادیبوں سے متاثر ہوئے وہ کامیو اور سارتر ہیں۔

سارتر کا ماننا تھا کہ وجودیت کی سب سے بڑی قدر آزادی ہے، یعنی انسان اپنے انتخاب اور اعمال میں آزاد ہے، لیکن یہ انتخاب اور فیصلے وہ صرف اپنی ذات کے لیے نہیں کرتا بلکہ معاشرے میں رہنے والے تمام افراد کی جانب سے کرتا ہے، اسی طرح آزادی کا دوسرا نام ذمہ داری ہے۔ انسان اپنے احساسات و جذبات کا بھی ذمہ دار ہے اور سماج میں ہونے والے مظالم کا بھی۔ آزادی اور ذمہ داری کی اسی وسعت کی وجہ سے انسان کشمکش اور پریشانی میں مبتلا ہوجاتا ہے اور کسی بھی فیصلے کے وقت اس کو یہ خوف لاحق رہتا ہے کہ وہ جو بھی فیصلہ کررہا ہے صحیح ہے یا غلط اور اس الجھن میں ایک موقع پر اس کو ایسا محسوس ہونے لگتا ہے کہ وہ کبھی کچھ نہیں کرپائے گا۔ زیر تبصرہ ناول کی کردار مونا اپنے باطن اور خارج کی دنیا میں الجھ کر رہ گئی ہے، اس کے اطراف و اکناف میں مسائل ہی مسائل ہیں۔ تقسیم ہند؛ مسلم لیگ، کانگریس، پاکستان بننے کے بعد ہزاروں مسائل، مارشل لا، ایوب خاں، 1965 کی جنگ، مشرقی پاکستان کا مسئلہ وغیرہ۔ وہ سوچتی ہے کہ آخر ان سب کا ذمہ دار کون ہے؟ لیکن وہ اس مسئلے کو حل نہیں کرپاتی ہے اور پھر تھک ہار کر سوچنے لگتی ہے کہ وہ کبھی کچھ نہیں کرپائے گی۔ اس کی سہیلیاں اسے ''ٹوڈی بچہ'' کہتی ہیں اور تنہائی میں وہ سچ مچ اپنے آپ کو ''ٹوڈی بچہ'' سمجھنے لگتی ہے۔ افروز اس سے کہتی ہے ''تم اپنے تمام تر خوابوں کے ساتھ انتہائی بزدل انسان ہو اور اس میں تمہارا کوئی قصور نہیں۔ صدیوں کے بیمار سوشل نظام نے تمہاری رگ و پے میں بزدلی بھردی ہے۔''

افروز اور عائشہ دونوں ہی بہادر ہیں اور اپنی خواہشات کے لیے کسی بھی حد تک جاسکتی ہیں۔ لیکن مونا اپنے باطن میں چلنے والی ساری کشیدگی حسن کو بتانے کی خواہش رکھنے کے باوجود اس میں ناکام ہوجاتی ہے، کیوں کہ وہ ان سب باتوں کو غلط سمجھتی ہے۔ ان کے گھروں میں لڑکیاں غیروں سے خصوصاً جنس مخالف سے اتنی ذاتی گفتگو نہیں کیا کرتیں، وہ سوچتی ہے کہ اس باطنی ہم آہنگی کا انجام کیا ہوگا؟ ہم خیالی ان کی زندگی میں کیا اہمیت رکھتی ہے؟ اور پھر وہ جبر و قدر کی کیفیت میں الجھ کر یہ فیصلہ کرلیتی ہے کہ ''آدمی اپنے مقدر سے باہر نہیں نکل سکتا اور زندگی میں کچھ بھی اتفاق سے نہیں ہوتا کیوں کہ دراصل اتفاقات ہی تقدیر ہیں۔''

اقتباس ملاحظہ ہو۔

''یہ عجیب سلسلہ ہے۔ واقعات اور حوادث اور صورت حال کا نہ کوئی شروع نہ اخیر، چیزیں شروع ہوکر ختم ہونا بھول جاتی ہیں۔ لوگ بھی بھول جاتے ہیں کہ جو شروع ہوا تھا اس کا اختتام تو ہوا ہی نہیں۔ اسی طرح ساری دنیا جیسے پھیلتے الجھتے دھاگوں کا ملغوبہ ہے کہ جس میں کسی کا سرا ڈھونڈنا ناممکن............ جنگ شروع ہوئی مگر اس کا اخیر کب ہوا، کیسے ہوا، کچھ سمجھ میں نہیں آیا۔ بس اتنا ہوا کہ ایک مسلسل تشویش اور اضطراب دلوں میں جڑ پکڑ گیا اور یہ خیال کہ ہم خود سے کچھ بھی نہیں، کچھ بھی نہیں کرسکتے۔ اجتماعی اور انفرادی دونوں سطح پر ہم دیکھی اَن دیکھی جانی انجانی شرائط کے پابند ہیں۔ دراصل فرد کی آزادی کا تصور محض ایک واہمہ ہے۔ اس کو سارتر کا انتخاب کا تصور بے حد الجھاتا۔ وہ اکثر چلتے چلتے رک جاتی۔ انسان ہر قدم پر انتخاب کرتا ہے مگر وہ انتخاب ہی دراصل پہلے سے طے شدہ ہے۔ اس نے حسن کو بتایا ''نہیں وہ طے شدہ نہیں ہے اس لیے کہ مستقبل ایک خلا ہے جس میں واقعات اور عمل تخلیق کیے جاتے ہیں۔ یہی اس کا نیا پن ہے۔ وہ اوریجنل ہے۔''

مستقبل ہرگز اوریجنل نہیں۔اس لیے کہ سب کچھ پہلے سے ہو چکا ہے۔یہ
تو سب ایکشن ری پلے ہے یا پھر زیادہ سے زیادہ بازیافت۔کائنات کی
Retrospection ہے ہمیں یہ سب کچھ معلوم نہ ہوتا تو اور بات ہے۔
ہمارے لیے سب کچھ پہلی بار ہو رہا ہے۔حقیقت میں ایسا نہیں۔'' تو پھرا
نسان کی سعی؟''

''اس کی مجبوری ہے۔''[۴]

سارتر کا ماننا تھا کہ شعوری طور پر کچھ کرنا اپنی آزادی کا ثبوت دینا ہے، کیونکہ شعور ان تمام چیزوں کی نفی کرتا ہے جن کے ساتھ ربط کی وجہ سے وہ وجود میں آتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر یہ کہہ سکتے ہیں کہ انسان جب شعوری طور پر کوئی کام کرتا ہے تو وہ اس کے ساتھ مربوط چیزوں سے انحراف کرتا ہے اور انحراف کرنا بھی ایک طرح کی آزادی ہے۔اسی طرح سارتر نے اپنی کتاب Being [An Essay on Phenomenological Ontology] andNothingness میں تضادات کے توسط سے عدم اور وجود کے فلسفے کو بہت باریکی سے سمجھانے کی کوشش کی ہے۔اس کا فلسفہ جن دو بنیادی دائروں میں منقسم ہے۔وہ ہے

1. Being-in-itself=Non- conscious Being.The sort of phenomenon that is greater than the knowledge that we have of it. [wikipedia the free encyclopedia]
2. Being-for-itself.The nihilation of Being-in-itself, consciousness conceived as a lack of Being,a desire for Being,a relation of Being.The For-itself brings Nothingness into the world and therefore can stand out from Being and from attitudes towards other beings by seeing what it is not. [wikipedia the free encyclopedia]

یعنی سارتر کا یہ کہنا تھا کہ وجود اسی لیے ہے کیوں کہ عدم ہے اگر عدم نہیں ہوتا تو ہم وجود کا تعین نہیں کر سکتے تھے۔اس اعتبار سے شعور، غیر شعور، ہستی، نیستی، عدم، وجود یہ سب ایک دوسرے کے لیے ناگزیر شرط بن گئے ہیں۔اسی لیے وہ کہتا ہے ''ہستی نیستی سے آتی ہے'' اور ''نیستی ہستی میں حلول کر گئی ہے۔'' اور یہی وجہ ہے کہ عدم اور وجود کے درمیان زیادہ فرق نہیں رہ گیا ہے۔

مندرجہ ذیل اقتباس میں مونا اسی عدم اور وجود کی تفریق کو سمجھنے کی کوشش کرتی ہے:

''سارتر کی کہانی ''دیوار'' میں یہ ہونے نہ ہونے کا تلوار سے باریک تر فرق اور آدمیت کا تمام وقار اور عزت نفس کا سراب سب صرف ایک ''ہونے'' کے سامنے ہوا ہو جاتے ہیں۔تو ہم صرف اس وجود کے سرگرداں ہیں جبکہ درحقیقت ہم عدم تک کا سفر کر رہے ہیں۔ زندگی ہونے نہ ہونے کا درمیانی فاصلہ ہے اور ہر ذی روح کو یہ فاصلہ پاٹنا ہے بلکہ یہ فاصلہ خود بخود پٹتا چلا جاتا ہے۔مونا نے ایک جھرجھری کے ساتھ اپنے آپ کو اس جاگتی نیند سے بیدار کرنا چاہا۔''[۴]

اسی طرح ''حسن'' مونا کو تضادات کا فلسفہ سمجھاتا ہے۔

اقتباس ملاحظہ ہو:

''یہی کہ کل مجھے خیال آیا تھا کہ ہر کسی کی ایک اساسی کیفیت ہوتی ہے۔ بنیادی۔تمہاری کیا ہے؟ مثلاً میری تو اضطراب ہے۔تمہاری میں اندازہ لگا سکتا ہوں ''خوف ہے تمہاری بنیاد'' شاید ہماری اسّی فیصد لڑکیاں خوفزدہ ہوتی ہیں۔اس نے نوٹس کا پلندہ ترتیب دیتے ہوئے کہا۔مگر ہر شئے اپنے تضاد کے ساتھ ظہور کرتی ہے۔زہر اور تریاق، زندگی اور موت؛ بلندی اور پستی، وغیرہ وغیرہ۔ خوف اور شجاعت۔اس نے بے اختیار کہا۔''[۵]

آگہی، جوہر، انتخاب، عمل یہ سارے اصطلاحات وجودی فلسفے میں اہمیت کے

حامل ہیں۔انسان اپنی ذات میں رہ کر پتہ لگاتا ہے کہ وہ کیا ہے؟اس کی اس دنیا میں کیا حیثیت ہے؟ کیا کرنا چاہتا ہے؟ وہ آگہی کے ذریعے اپنے اندر کے جوہر کو تلاش کر لیتا ہے۔ الجھنوں کی شکار مونا کو بھی اس بات کی آگہی ہو جاتی ہے کہ لکھنا ہی اس کا اصل جوہر ہے۔وہ حسن سے کہتی ہے ''اتنا مجھے بھی معلوم ہے کہ ایک آگہی جلتی بجھتی سی میرے اندر ہے جو مجھے مضطرب بھی رکھتی ہے اور سکون بھی دیتی ہے۔''[۵] (ص ۱۰۳)

مونا کا خیال ہے کہ وہ تخلیق کے ذریعے اپنی ذات کی بے پناہ کمزوریوں کی تلافی کرتی ہے۔دوسری جانب حسن چاہتا ہے کہ وہ ہمیشہ لکھتی رہے اور اس طرح وہ اپنی ذات کی کمی کی تلافی مونا کی تحریروں کے ذریعے کرتا ہے جیسا کہ پیچھے بھی ذکر کیا جا چکا ہے کہ کرکگارد کا ماننا تھا کہ انسان جب خارج میں الجھنے لگتا ہے تو وہ اپنی انفرادی صلاحیتوں سے دور ہوتا چلا جاتا ہے۔حسن کے ساتھ کچھ ایسا ہی معاملہ ہے، وہ خود کہتا ہے کہ میرے اندر ایک تخلیقی آدمی ہے، میں اس کی تشفی بھی کرنا چاہتا ہوں لیکن دو ٹکے کی نوکری کرنے پر مجبور ہوں اور میں چاہ کر بھی اس کو نظر انداز نہیں کر سکتا کیوں کہ مجھ پر بہت سے لوگوں کی ذمہ داریاں ہیں، ''بس یہیں پر آ کر تخلیقی نہیں ایک عام پست آدمی بن جاتا ہوں کیونکہ صبح سے شام تک انتہائی کند ذہن لوگ اور جابر نظام کی غلامی مجھ میں اپنے آپ سے نفرت پیدا کرتی ہے۔''
یہی وجہ ہے کہ وہ ڈی ایچ لارنس اور منٹو کو عظیم سمجھنے کے بعد بھی ان کو اپنے گھر میں برداشت نہیں کر سکتا، کیونکہ تخلیقی صلاحیت ہونے کے باوجود وہ تخلیق کرنے سے محروم ہے۔اسی طرح مونا جب اس سے کہتی ہے کہ تم اپنی بیوی کی شہرت بھی ہضم نہیں کر پاؤ گے بلکہ ایک مشہور عورت سے شادی ہی نہیں کرو گے تو وہ اس کی تردید نہیں کرتا ہے بلکہ کہتا ہے ہاں تم ٹھیک کہتی ہو۔

وجودی طرزِ فکر میں ''وجودی لمحہ'' کی بڑی اہمیت ہے کیوں کہ یہ بدلتا ہوا لمحہ انسان کی زندگی کو مختلف طرح کی پگڈنڈیوں سے گزار کر، اس کو بہت ساری خواہشات اور پریشانیوں سے نجات دلاتا ہے۔اس لیے حقیقت صرف وہی ہے جس میں ہم جی رہے ہیں یعنی مستقبل اور ماضی کچھ نہیں ہے بلکہ جو کچھ ہے وہ حال ہے۔خالدہ حسین لکھتی ہیں:

''سورج آسمان کے آخری کنارے میں ڈوب رہا تھا اسی طرح وہ

ابھرتا بھی ہے۔ڈوبنے اور ابھرنے میں کتنا فاصلہ ہے۔پورا عرصۂ حیات۔مگر ایک اور وقت بھی ہے جس میں یہ بس ایک ثانیہ ایک لمحہ ہے۔سو صرف لمحہ موجود لمحہ حقیقت ہے۔''[۶]

زیر تبصرہ ناول پر وجودی تحریک کا گہرا اثر ہے۔البتہ اس میں موت، خوف، شناخت کی گمشدگی، معاشرے سے کٹ جانا، مایوسی جیسے وجودی مسائل کو موضوع نہیں بنایا گیا ہے بلکہ اس کی مرکزی کردار مونا اقتصادی، سیاسی، معاشرتی اور تہذیبی حالات سے وابستہ ہو کر اپنے وجود کی معنویت تلاش کرتی ہے۔وہ اپنے پیاروں کی موت اور حادثوں سے ڈرتی ہے، لیکن وہ اس بزدلی، خوفزدگی اور مایوسی میں گم ہو کر نہیں رہ جاتی بلکہ ان کو اپنے وجود کے مختلف تجربات سے دور کرنے کی کوشش کرتی ہے۔

اقتباس ملاحظہ ہو:

''ویسے مجھے اپنے خوف کی قطعاً کوئی پرواہ نہیں''۔اس نے شاید اپنے آپ سے کہا یہ درست ہے کہ میں بہت سی چیزوں سے خوفزدہ رہتی ہوں مثلاً حادثے جو لگتا ہے ہر دم میرے تعاقب میں ہیں اور اپنے پیاروں کی موت اور اونچی آوازیں۔مگر میں اس خوف کو بہت آرام سے نمٹا سکتی ہوں۔بغیر کسی مدد کے۔''
وہ کیسے؟ خوفزدہ آدمی تو کچھ بھی نہیں کر سکتا۔
میں اپنے آپ سے علیحدہ ہو جاتی ہوں۔
وہ یکدم سناٹے میں آ گیا مگر اس نے بات جاری رکھی۔میں سمجھتی ہوں کہ یہ جو صورت حال بہت خوفناک ہے وہ مجھ پر نہیں کسی اور پر گزر رہی ہے۔میں اپنے سے باہر نکل کر تمام منظر دیکھتی ہوں اور سب کچھ بدل جاتا ہے۔ڈی ٹیچ ہو جاتی ہوں اپنے آپ سے اور پھر یہ بھی کہ جب چاہوں میں دوسروں میں شامل ہو سکتی ہوں۔میں تجربہ کرتی ہوں کہ میں میں نہیں۔میں وہ دوسرا ہوں وہ جو وہاں

موجود نہیں۔ جو جاچکا ہے۔ دراصل وجود کی حد بندی میری سمجھ میں
نہیں آتی۔ کیا شئے ہمیں دوسرے سے علیحدہ کرتی ہے۔''[۷]

وجودیت چونکہ خارجیت کے بجائے داخلیت پر زور دیتی ہے لہٰذا ایک وجودی فنکار جو کچھ سوچتا اور محسوس کرتا ہے اس کو ویسا ہی پیش کردیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی تحریریں انتہائی گنجلک، پیچیدہ، مبہم، علامتی اور تجریدی ہوجاتی ہیں، لیکن خالدہ حسین وجودی ہونے کے باوجود خارج سے نہیں کٹیں اور ان کی کہانیاں طلسمی، پراسرار اور مابعد الطبیعیاتی فضا میں لپٹی ہونے کے باوجود قاری کو بآسانی سمجھ میں آجاتی ہیں اور ان کی یہی خصوصیت اس ناول کو بھی ایک اعلیٰ فن پارہ بناتی ہے۔

حواشی

۱۔ خالدہ حسین۔ ناول کاغذی گھاٹ ص۲

2- william barrett -Irrational Man {a study in existential philosophy}page 3-1958

۳۔ کاغذی گھاٹ ص۷۹۔۸۰

۴۔ ایضاً۔ص۱۲۵

۵۔ ایضاً۔ص۷۹

۶۔ ایضاً۔ص۱۳۰

۷۔ ص۔۷۹

بیک فلیپ

URDU FICTION:
TANQEEDI TANAZURAT

BY RUBINA TABASSUM

داستانوں اور ناولوں سے قطع نظر، ابتدائی دور میں اردو میں رومانوی طرز کے افسانے بھی لکھے گئے، لیکن پریم چند کی حقیقت نگاری نے رومانیت کا خاتمہ کردیا۔ پھر کرشن چندر، بیدی اور منٹو جیسے افسانہ نگار منظر عام پر آئے جنھوں نے اردو کے افسانوی ادب کو بام عروج تک پہنچادیا۔ ۱۹۶۰ کے آس پاس' نیا افسانہ' معرض وجود میں آیا جس کے تحت علامتی، استعاراتی اور تمثیلی افسانے لکھے گئے۔ انور سجاد، سریندر پرکاش اور بلراج مین را نے اس نوع کے افسانے لکھے۔ انتظار حسین نے داستانی اور حکایتی اسلوب میں افسانے لکھے۔ پھر ۱۹۸۰ کے قریب نئے افسانہ نگاروں کی ایک اور کھیپ سامنے آئی جس میں سلام بن رزاق، سید محمد اشرف، طارق چھتاری، بیگ احساس، ابن کنول، عبدالصمد، رضوان احمد، شوکت حیات، اور شفق وغیرہ کے نام خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ دوسری جانب اردو ناول کے ارتقائی سفر میں ڈپٹی نذیر احمد، رتن ناتھ سرشار اور عبدالحلیم شرر کے بعد مرزا ہادی رسوا اور پھر پریم چند اور عزیز احمد نے ناول نگاری کے میدان میں نمایاں کردار ادا کیا۔ اس کے بعد قرۃ العین حیدر، کرشن چندر، عصمت چغتائی اور راجندر سنگھ بیدی نے اردو ناول کو بلندیوں تک پہنچادیا۔ روبینہ تبسّم کی اردو فکشن کے اس منظر نامے پر گہری نظر رہی ہے۔

'اردو فکشن: تنقیدی تناظرات' روبینہ تبسّم کے اردو کے افسانوی ادب پر مختلف اوقات میں لکھے گئے ۱۸ مضامین کا قابل قدر مجموعہ ہے جس میں قرۃ العین حیدر، منٹو، بیدی

اوراحمد ندیم قاسمی کی افسانہ نگاری کے مختلف پہلوؤں کا تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔علاوہ ازیں اس کتاب میں روبینہ تبسّم نے کرشن چندر کے ناول 'ایک عورت ہزار دیوانے' اور عصمت چغتائی کے ناول 'معصومہ' کا خصوصی تنقیدی مطالعہ پیش کیا ہے۔اوّل الذکر ناول کے مطالعے میں مصنفہ نے کرشن چندر کی انقلابی اوراشترا کی بصیرت کو بہ طور خاص تنقیدی بحث کا موضوع بنایا ہے۔اسی طرح عصمت چغتائی کے متذکرہ ناول کی تعبیر وتشریح بھی بڑی دقت نظر کے ساتھ کی ہے۔زیر نظر کتاب میں کشمیری لال ذاکراور ابن صفی کی ناول نگاری سے بھی بحث کی گئی ہے جوتنقیدی بصیرت کی حامل ہے۔

روبینہ تبسّم علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ اردو کی ایک ہونہار ریسرچ اسکالر ہیں اورانھوں نے جو کچھ بھی کام کیا ہے نہایت محنت اور لگن کے ساتھ کیا ہے جس سے ان کی علمی ذہانت اور تنقیدی سوجھ بوجھ کا پتہ چلتا ہے۔امید ہے کہ یہ کتاب اردو فکشن کی تنقید سے دلچسپی رکھنے والوں کے لئے ایک بیش قیمت دستاویز ثابت ہوگی۔

پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ

☆☆